



Johann Sebastian Bach
Sonn und Schild
Cantatas BWV 4 - 79 - 80

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80

[1]	1. Coro: <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	5'34
[2]	2. Aria e Choral (bass, soprano): <i>Alles, was von Gott geboren</i>	3'39
[3]	3. Recitativo (bass): <i>Erwäge doch, Kind Gottes</i>	1'54
[4]	4. Aria (soprano): <i>Komm in mein Herzenshaus</i>	3'15
[5]	5. Choral: <i>Und wenn die Welt voll Teufel wär</i>	3'33
[6]	6. Recitativo (tenor): <i>So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne</i>	1'25
[7]	7. Aria (alto, tenor): <i>Wie selig sind doch die</i>	4'07
[8]	8. Choral: <i>Das Wort sie sollen lassen stahn</i>	1'14

Christ lag in Todesbanden, BWV 4

[9]	1. Sinfonia	1'06
[10]	2. Versus I (coro): <i>Christ lag in Todesbanden</i>	4'19
[11]	3. Versus II (soprano, alto): <i>Den Tod niemand zwingen kunnt</i>	3'27
[12]	4. Versus III (tenor): <i>Jesus Christus, Gottes Sohn</i>	2'05
[13]	5. Versus IV (coro): <i>Es war ein wunderlicher Krieg</i>	2'36
[14]	6. Versus V (bass): <i>Hier ist das rechte Osterlamm</i>	2'46
[15]	7. Versus VI (soprano, tenor): <i>So feiern wir das hohe Fest</i>	1'34
[16]	8. Versus VII (Choral): <i>Wir essen und leben wohl</i>	1'05

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79

[17]	1. Coro: <i>Gott der Herr ist Sonn und Schild</i>	4'41
[18]	2. Aria (alto): <i>Gott ist unsre Sonn und Schild!</i>	3'13
[19]	3. Choral: <i>Nun danket alle Gott</i>	1'55
[20]	4. Recitativo (bass): <i>Gottlob, wir wissen</i>	1'01
[21]	5. Aria (soprano, bass): <i>Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr!</i>	3'22
[22]	6. Choral: <i>Erhalt uns in der Wahrheit</i>	0'41
Total Time		58'53



COLLEGIUM VOCALE GENT

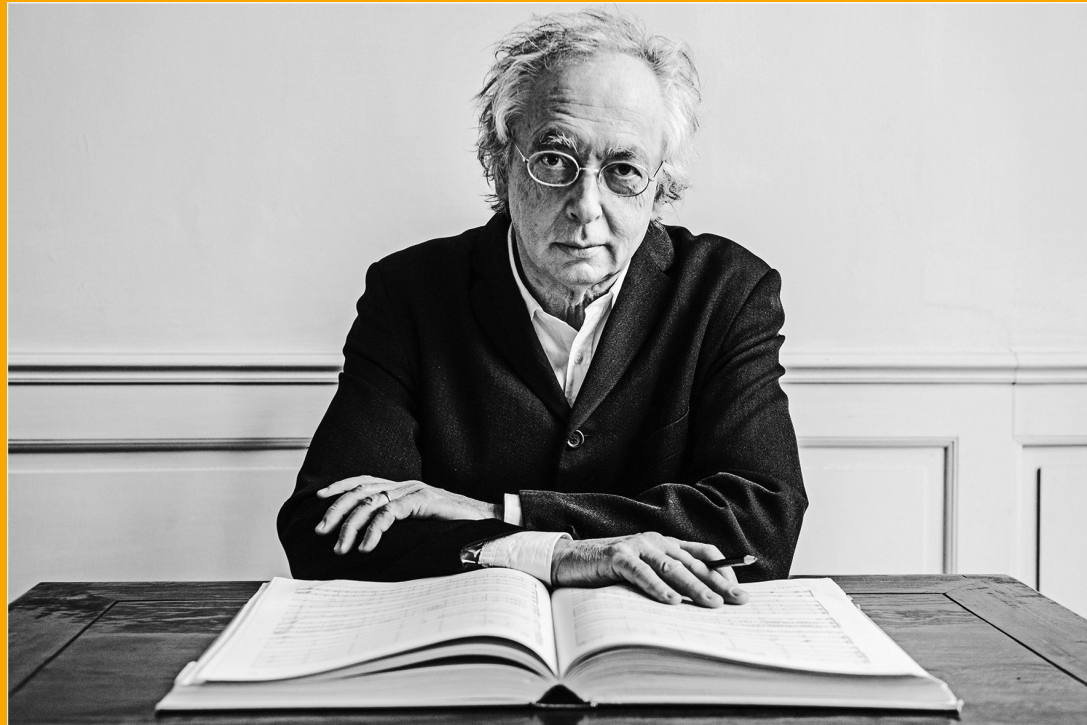
CHOIR

<i>Soprano</i>	Dorothee Miels, Magdalena Podkościelna, Dominique Verkinderen
<i>Alto</i>	Alex Potter, Cécile Pilorger, Alexander Schneider
<i>Tenor</i>	Thomas Hobbs, Stephan Gähler, Johannes Gaubitz
<i>Bass</i>	Peter Kooij, Matthias Lutze, Bart Vandewege

ORCHESTRA

<i>Violin 1</i>	Christine Busch (leader), Baptiste Lopez, Dietlind Mayer
<i>Violin 2</i>	Caroline Bayet, Adrian Chamorro, Marieke Bouche
<i>Viola</i>	Deirdre Dowling, Kaat De Cock
<i>Cello</i>	Ageet Zweistra, Harm-Jan Schwitters
<i>Double bass</i>	Miriam Shalinsky
<i>Oboe</i>	Marcel Ponseele, Taka Kitazato, Timothée Oudinot
<i>Bassoon</i>	Julien Debordes
<i>Horn</i>	Bart Cypers, Jeroen Billiet
<i>Cornett</i>	Bruce Dickey
<i>Trombone</i>	Simen Van Mechelen, Claire McIntyre, Joost Swinkels
<i>Timpani</i>	Peppie Wiersma
<i>Organ</i>	Maude Gratton

Philippe Herreweghe



JOHANN SEBASTIAN BACH: CANTATAS BWV 4 - 79 - 80

Michael Maul

The legacy of Martin Luther was ubiquitous in Johann Sebastian Bach's daily business as a church musician. He worked throughout his life on a 'soundtrack' to Luther's epoch-making translation of the Bible. Luther's chorales were his daily bread. For organ he created innumerable chorale preludes, fantasias and partitas. In his cantatas and Passions he clothed the hymns again and again in four-part settings with elaborate harmonic progressions. And Bach elevated many a Luther chorale to the subject of whole chorale cantatas, or quoted their melodies in sophisticated polyphonic constructs.

It would be presumptuous to conclude from this, however, that Bach had a particular predilection for Luther's chorales and chorale melodies. The hymns created by the reformer above all in the 1520s and 1530s for use in church services and domestic worship, and which act as prime examples of his attempt to bring what he held to be the divine gift of music to the service of the proclamation of the Word and the praise of God, became the first classics of Protestant church music, and were for generations of composers surfaces onto which to project all kinds of experiment. In thousands of chorale arrangements for organ, and

in sung chorale concertos, chorale motets, chorale masses or chorale cantatas, composers since Johann Walter's time (1496–1570) had been entering a kind of indirect competition, with a single aim: again and again to clothe in elaborate contemporary garments the immortal words of Luther through the ages.

Two of the cantatas on this recording belong to Bach's best-known interactions with Luther's chorales – and to the most mature, even if the cantata **Christ lag in Todesbanden, BWV 4**, is paradoxically one of Bach's very earliest vocal works. This piece, based on Martin Luther's Easter chorale, is entirely redolent of the Central German chorale cantata of the seventeenth century – it seems to have been modelled on a work of the same title by Pachelbel – and is thus clearly distinct from all later Bach cantatas. No autograph score survives, but we do have performance material from Bach's time in Leipzig. Yet the antiquated form provides sufficient grounds to link the work to Bach's year in Mühlhausen (1707/8). It is generally assumed that J S Bach, then organist at Arnstadt, won his appointment as organist to the Blasiuskirche in Mühlhausen with an audition performance of *Christ lag in Todesbanden* on Easter Sunday 1707.

Yet even if the form is indebted to earlier models, the way in which the young Bach sets the individual verses of Luther's chorale *per omnes versus* (using all the

stanzas) for varying formations, indeed the breadth of ideas and ingenuity of compositional techniques he musters, in order to clarify and interpret the content of each verse musically, is absolutely breathtaking. This is all done with a mastery that might make us think that the twenty-two-year-old – who in his first post as organist in Arnstadt ‘only’ played the organ – had been doing nothing else all his life but compose chorale cantatas. At the same time Luther’s Easter hymn on the triumph of God over Death, written in 1524 with reference to the mediaeval Easter sequence *Victimae Paschali Laudes*, is particularly challenging formally, not only because of the old Dorian mode, but also the sheer extent of the text. The seven lines of verse each have seven (and in one case eight) syllables; the word stress is hovering, which makes the hymn not easy to sing, and which makes substantial creative demands of a composer.

Bach mastered this challenge in a way which is exhilarating seen as a whole, as well as in close detail. Even superficially his methodical organization of the material is captivating. An instrumental sinfonia, its principal theme developing the first phrase of the chorale melody, is followed by seven verses, the use of vocal forces arranged in mirror image about the central fourth stanza (‘Es war ein wunderlicher Krieg’). This chorus is surrounded in strict symmetry by verses set for solo voices (verses 3 and 5), preceded and followed respectively by a duet (verses 2

and 6). The framing movements (verses 1 and 7) are again set for chorus. In each section Bach adopts a different strategy in order to do justice to the content of Luther’s text through music. One of the most brilliant moments of the piece is the development of the second stanza. Here Luther introduces Death, who held mankind captive in his kingdom before Christ’s Resurrection. In this duet for soprano and alto over a walking bass in continuo, Bach symbolizes the sense of being held captive through an infringement of the rules of composition, to powerful effect. Just as the word ‘gefangen’ (‘captive’) is sung, he turns the set musical patterns of a duet literally upside down. For the soprano voice has previously been soaring with its partner towards the heights in endless dissonant suspensions, but now it suddenly falls an octave to land beneath the alto line. For the next few bars it is literally and metaphorically held captive by the alto.

Bach must have considered his early interaction with Luther’s Easter chorale a particular success throughout his life. As part of his Leipzig cycle of chorale cantatas for the complete liturgical year, he returned at Easter 1725 to this youthful work, now doubling the vocal parts with trombone and cornett, a version which assisted performance of the cantata, and which is used in this recording.

The story of the genesis of the epitome of the Reformation cantata, **Ein feste Burg ist unser Gott**,

BWV 80, had already begun during Bach's time in Weimar. Yet the famous hymn by Luther on which it is based – a sung paraphrase of Psalm 46, whose text, and probably also the music, originates from the Reformer himself (first printed Augsburg 1529, first High German text Leipzig 1532) – initially played a subordinate role. In 1715 the Weimar court poet Salomo Franck had a cantata libretto printed for the third Sunday in Lent (Oculi), which starts with the aria 'Alles, was von Gott geboren', and also already contains the texts of internal movements Nos 3-4 and 6-7 of BWV 80, ending with the second verse of 'Ein feste Burg'. Both the score and voice parts for this cantata are lost, but based on the stylistic evidence of BWV 80, we may assume that Franck's verse was set to music by Bach, then court organist and *Konzertmeister* in Weimar, and that these movements were absorbed later into BWV 80. This occurred presumably at some point during Bach's first years as *Kantor* of St Thomas' Leipzig. The piece was now to serve as the framework for a cantata for the Reformation Festival (31 October). For this Bach composed the opening movement: a large-scale chorale fantasia of sophisticated contrapuntal complexity on the first verse of 'Ein feste Burg'. He probably reworked the first aria, and into the centre of the work inserted the powerfully resounding third verse of the chorale, 'Und wenn die Welt voll Teufel wär', sung in unison by the four choral parts, and yet with lively orchestral 'Vivaldi-esque' motifs played

alongside, which may perhaps represent all the little demons which since the time of Luther had no longer been able to deflect converted believers from the 'true religion'.

It is only at first glance odd that Bach himself orchestrated the cantata simply for oboes and strings – the version occasionally played today with trumpets goes back to a performance of the movement by Bach's son Wilhelm Friedemann in Halle (Prussia, around 1760). Conditions prevailing at the time provide the explanation for the modest and hardly festive-seeming instrumentation: since the Elector of Saxony Augustus II the Strong had converted in 1697 – a precondition for gaining the Polish throne – the territory which had given birth to the Reformation had been ruled by a Catholic. The people of Saxony came to terms with this paradoxical state of affairs. A non-aggression pact was in force between the Catholic ruler and the Protestant people. The sovereign authorities of the State regularly exhorted the clergy (and with moderate success) to avoid any kind of insult towards or mockery of the Catholics in their sermons ('Schimpf und Spott wider die Katholischen'). In return, Lutheranism as the unofficial state religion would not be disturbed, and the annual Reformation festival could continue to be celebrated everywhere – nevertheless with all due reserve, which for music meant without timpani and trumpets!

Bach observed this condition to a large extent in the composition of another Reformation cantata, written for 31 October 1725, which appears textually far less reformatory. In **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79**, two horns (supported by timpani) along with two oboes and strings provide relative richness of sound (in a later version Bach added two transverse flutes); and any lack of power in the piece caused by the instrumentation is resolved by Bach's intricate writing, especially in the glorious introductory chorus to words from Psalm 84, verse 11. In the extended instrumental opening the horns introduce a sprightly theme, succeeded by a sparkling fugue. Following the choral entry the vocal and instrumental themes, introduced individually, are increasingly combined until the piece ends, but not until after 147 bars, with gripping drama. The particular effect of a swirling vortex of sound which this introductory chorus unfolded on its audience may have led Bach to use the music again later, for the Gloria of his G major Lutheran Mass, BWV 236.

The following aria – as in all the freely adapted sections of the cantata by an unknown librettist – is in its content a development of the opening psalm verse, and offers a joyful exchange between the alto and obbligato oboe. It is astonishing that no recitative was intended, either before or after this aria, but that a chorale is placed directly after it in the centre of the work, and which is moreover not one

by Luther. The chosen church hymn 'Nun danket alle Gott' (first published 1636), is however an extremely popular hymn of thanksgiving, with some additional local connections. Its author Martin Rinckart (1586–1649), Archdeacon at Eilenburg, had formerly been *Chorpräfekt* (assistant to the Kantor) at St Thomas' Leipzig under Sethus Calvisius. Using all the instruments and by reintroducing the horn motif, the chorale draws to a close the unit opened by the introductory chorus.

It is probable that a sermon followed immediately after this truly festive song of praise, and that the cantata subsequently resumed with the recitative (No 4). The following duet (No 5) is surprising for its lack of instrumental prelude. Rather, the soprano and bass, accompanied by unison violins to great effect, pray harmoniously for God's protection, before the concluding choral movement (the last stanza of Ludwig Helmbold's hymn 'Nun lasset uns Gott, dem Herrn, dank sagen', 1575) takes up the resonance of the start (No 1) and the heart of the cantata (No 3). The text of the chorale delivered both the diplomatic confession of 'Wahrheit' ('truth') and the undisguised requirement directed toward the Catholic ruler of the state that he grant 'ewigliche [Religions-] Freiheit' ('everlasting [religious] freedom').

JOHANN SEBASTIAN BACH : CANTATES BWV 4 - 79 - 80

Michael Maul

L'héritage de Martin Luther était omniprésent dans la vie quotidienne du musicien d'église Johann Sebastian Bach. Tout au long de sa vie, celui-ci travailla à mettre en musique la traduction historique de la Bible par Luther. Les chorals luthériens étaient son pain quotidien : il élaborait d'innombrables préludes, fantaisies de choral et partitas pour son travail à l'orgue. Ses cantates et Passions comportent de nombreux cantiques à quatre parties aux progressions harmoniques recherchées. Certains chorals luthériens font l'objet de cantates chorales entières ; leurs mélodies sont parfois citées dans des constructions polyphoniques complexes.

Il serait cependant téméraire d'en déduire une prédilection marquée pour les chorals et les mélodies de choral luthériens chez Bach. Les cantiques, conçus par le réformateur dans les années 1520 et 1530, principalement destinés à l'office et au culte domestique et illustrant son souci de mettre le don divin de la musique au service de la déclamation des mots et de la louange de Dieu, furent les premiers classiques de la musique d'église protestante et permirent toutes sortes d'expérimentations à des générations de compositeurs. Depuis l'époque de Johann Walter (1496–1570), des milliers d'ar-

rangements de chorals pour orgue, de concertos chorals chantés, de motets chorals, de messes chorales et de cantates chorales, écrits dans le seul but de vêtir les mélodies immortelles et les mots de Luther d'habits savants et contemporains, ont fait entrer les compositeurs dans une sorte de concurrence indirecte.

Deux des cantates ici présentes font partie des traitements de chorals luthériens les plus célèbres de Bach – et parmi les plus mûres, bien que la cantate **Christ lag in Todesbanden, BWV 4**, soit paradoxalement l'une de ses premières œuvres vocales. La pièce, inspirée du choral de Pâques luthérien, est encore empreinte de l'esprit de la cantate chorale de l'Allemagne centrale du XVIIe siècle – une œuvre du même nom de Pachelbel semble lui avoir servi de modèle – et diffère ainsi significativement de toutes les cantates ultérieures du compositeur. Si aucune partition autographe de la pièce n'a été conservée, des copies de la période de Leipzig ont été préservées. La forme archaïque de l'œuvre permet cependant assez sûrement de faire remonter son origine aux années que le compositeur passa à Mühlhausen (1707/8). On suppose généralement que *Christ lag in Todesbanden* servit de pièce de démonstration à l'organiste d'Arnstadt dans le cadre de sa candidature au poste d'organiste de l'église Saint-Blaise de Mühlhausen le jour de Pâques 1707.

Mais même si la forme est conforme aux modèles anciens, la manière dont le jeune Bach « scénarise » les strophes du choral de Luther *per omnes versus* avec différents effectifs, et en fait la gamme d'idées et de techniques de composition qu'il utilise pour illustrer et interpréter le contenu des strophes, est tout simplement à couper le souffle. L'œuvre témoigne d'une grande maîtrise, comme si le jeune homme de vingt-deux ans – qui, dans le cadre de son premier poste d'organiste à Arnstadt, n'avait fait « que » jouer de l'orgue – avait consacré toute sa vie à composer des cantates chorales. Pourtant, le cantique de Pâques luthérien sur le triomphe de Dieu sur la mort (1524), adapté du poème médiéval *Victimae Paschali Laudes*, représente un défi formel particulier en ce qui touche à l'ancien mode dorique, mais aussi à la taille du texte. Les sept versets ont sept syllabes, dans un cas huit ; l'accent du mot est flottant, ce qui rend le cantique difficile à chanter et demande beaucoup de créativité de la part du compositeur.

Bach a magistralement relevé le défi, que ce soit dans une perspective globale ou « sous la loupe ». À première vue, l'agencement peut étonner. Une sinfonia, dont le thème principal reprend le début de la mélodie de choral, est suivie de sept strophes, dont l'effectif vocal s'organise en miroir autour de l'axe central de la quatrième strophe (« Es war ein wunderlicher Krieg »). Dans une disposition strictement

symétrique, ce chœur est entouré de strophes solos (vers 3 et 5), respectivement précédées et suivies d'un duo (vers 2 et 6) ; les mouvements extérieurs sont destinés au chœur (vers 1 et 7). Dans chaque mouvement, Bach suit une stratégie différente afin de répondre musicalement au contenu du texte de Luther. L'un des moments les plus extraordinaires de la pièce est le développement de la deuxième strophe, où Luther parle de la mort, elle qui a retenu le peuple captif avant la résurrection de Jésus. Dans ce duo pour soprano et alto sur un motif ostinato à la basse, Bach nous donne la chair de poule en symbolisant le sentiment d'être faits captifs en raison de nos péchés. Au moment précis où le mot « captifs » (« gefangen ») est chanté, le compositeur renverse les lois musicales du duo. Après que les deux voix se soient déplacées jusqu'aux plus hauts sommets dans des dissonances d'appogiatures sans fin, la soprano redescend subitement d'une octave et finit sous la partie d'alto. Elle est à présent littéralement retenue captive, soumise pour quelques mesures.

Bach lui-même considérait probablement son arrangement de ce choral de Pâques comme particulièrement réussi. Il reprit cette œuvre de jeunesse à Leipzig pour la fête de Pâques en 1725, au sein de son cycle annuel de cantates chorales, et doubla les parties vocales avec des trombones et des cornets – c'est la version présentée dans cet enregistrement.

La genèse de la cantate de la Réforme par excellence, **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**, remonte à la période où Bach travaillait à Weimar. Le célèbre cantique luthérien sur lequel elle est basée – une paraphrase chantée du psaume 46, dont le texte et la musique sont dus au réformateur lui-même (première édition à Augsbourg en 1529, texte en haut allemand publié pour la première fois à Leipzig en 1532) – n’a cependant d’abord joué qu’un rôle mineur. En 1715, le poète de la cour Salomo Franck fit imprimer un livret de cantate pour le dimanche de l’Oculi, qui commence avec l’air «Alles, was von Gott geboren», contient les textes des mouvements nos 3-4 et 6-7 de la cantate BWV 80 et s’achève avec la deuxième strophe de «Ein feste Burg». La partition et les parties séparées de cette cantate ont malheureusement disparu ; toutefois, l’hypothèse, que permettent les découvertes stylistiques les plus récentes, selon laquelle le poème de Franck a été mis en musique par Bach, alors organiste de la cour de Weimar, et les mouvements concernés ensuite inclus dans la cantate BWV 80 semble fort plausible. Ceci a probablement eu lieu durant les premières années de Bach au cantorat de Saint-Thomas à Leipzig. La pièce devait servir de structure à une cantate pour la fête de la Réforme (31 octobre). Bach composa ainsi le mouvement d’ouverture, une vaste fantaisie de choral au contrepoint raffiné sur la première strophe de «Ein feste Burg». Il retravailla probablement le

premier air et plaça au milieu de la pièce la puissante troisième strophe du choral, «Und wenn die Welt voll Teufel wär», présentée à l’unisson par les quatre parties du chœur accompagné par des figures «vivaldiennes» jouées par l’orchestre, qui représentent peut-être tous ces petits diables qui, depuis le temps de Luther, n’avaient plus la moindre chance de détourner de la «vraie religion» les croyants convertis.

L’orchestre n’est composé que de hautbois et de cordes, ce qui n’est étrange qu’à première vue – la version avec trompettes, parfois jouée aujourd’hui, est basée sur un arrangement par Wilhelm Friedemann, le fils de Bach, à Halle en Prusse vers 1760. L’effectif restreint et fort peu festif trouve son explication dans le contexte temporel : depuis que le prince électeur de Saxe Auguste II le Fort s’était converti en 1697 – condition *sine qua non* pour obtenir la couronne de Pologne –, le pays de naissance de la Réforme était dirigé par un catholique. Les Saxons s’arrangeaient avec cette situation paradoxale : un pacte de non-agression avait cours entre le régent catholique et le peuple protestant. Les autorités provinciales exhortaient régulièrement le clergé (avec un succès relatif) à éviter dans leurs sermons «toute insulte ou moquerie contre les catholiques». En retour, le luthérianisme comme religion d’État non officielle était conservé et la fête annuelle de la Réforme était toujours cé-

lébrée partout – bien qu’avec retenue, ce qui, musicalement, signifiait sans timbales ni trompettes !

Bach respecta également cette obligation lors de la composition d’une autre cantate de la Réforme, écrite pour le 31 octobre 1725, beaucoup moins réformiste en termes textuels. Dans **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79**, deux cors (soutenus par les timbales) ainsi que deux hautbois et les cordes assurent la relative magnificence sonore (dans une version ultérieure, Bach ajoute encore deux flûtes) ; la puissance qui pourrait encore manquer à la pièce est compensée par l’écriture complexe de Bach, en particulier dans le magnifique chœur d’introduction sur le verset 11 du psaume 84. Dans le généreux prélude instrumental, les cors présentent un thème clair, suivi par une fugue flamboyante. Après l’entrée du chœur, les thèmes vocaux et instrumentaux précédemment présentés sont combinés les uns avec les autres de façon de plus en plus étroite, jusqu’à ce que la pièce s’achève dans une dramaturgie saisissante après 147 mesures seulement. L’attrait particulier que ce chœur d’ouverture exerce sur les auditeurs a peut-être incité Bach à en réutiliser la musique pour le Gloria de sa Messe en sol majeur, BWV 236.

L’aria suivante – comme tous les mouvements librement adaptés de la cantate sur la poésie d’un auteur anonyme – se pose en termes de contenu

comme la suite du texte de psaume de l’introduction et offre une interaction joyeuse entre l’alto et le hautbois solo. Il est surprenant que l’air ne soit ni précédé ni suivi d’un récitatif, mais qu’un choral vienne ensuite, qui, en outre, n’est pas dû au réformateur. Le cantique choisi, « Nun danket alle Gott » (première édition en 1636), est un chant de remerciement très populaire, à la saveur locale. Son auteur, le diacre d’Eilenbourg Martin Rinckart (1586–1649), était le préfet choral des élèves de Saint-Thomas de Leipzig sous le cantorat de Sethus Calvisius. Avec l’ensemble orchestral au complet et des motifs récurrents aux cors, le choral referme la parenthèse ouverte avec le chœur d’ouverture.

Il est probable qu’après ce véritable chant de fête venait le prêche, avant que la cantate ne soit reprise avec le récitatif (n°4). L’absence d’introduction instrumentale surprend dans le duo qui suit (n°5). Les voix de soprano et de basse, efficacement accompagnées par les violons à l’unisson, demandent la protection de Dieu avant que le choral final (la dernière strophe de « Nun lasset uns Gott, dem Herrn, thanksagen » de Ludwig Helmbold, 1575) ne reprenne la magnificence sonore du début (n°1) et du milieu de la cantate (n°3). Le texte du choral transmet à la fois l’affirmation de l’attachement à la « vérité » et la demande présentée sans ambages au souverain catholique d’accorder à la Saxe la « liberté [religieuse] éternelle ».

JOHANN SEBASTIAN BACH: KANTATEN BWV 4 - 79 - 80

Michael Maul

Martin Luthers Vermächtnis war in Johann Sebastian Bachs Alltag als Kirchenmusiker allgegenwärtig. Zeit lebens arbeitete er an einem „Soundtrack“ zu Luthers epochaler Bibelübersetzung. Luthers Choräle waren sein täglich Brot: Für sein Orgelspiel erarbeitete er unzählige Choralvorspiele, - fantasien und partiten. In seinen Kantaten und Passionen kleidete er die Lieder immer wieder in vierstimmige Sätze mit kunstvollen harmonischen Verläufen. Und manchen Luther-Choral erhob Bach zum Gegenstand ganzer Choralkantaten oder zitierte ihre Melodien in raffinierten polyphonen Konstrukten.

Es wäre jedoch vermessen, von diesem Umstand eine besondere Vorliebe Bachs für Luthers Choräle und Choralmelodien abzuleiten. Die Lieder, die der Reformator vor allem in den 1520/30er Jahren für Gottesdienst und Hausandacht schuf und die musterhaft für seinen Ansatz stehen, die seiner Auffassung nach göttliche Gabe der Musik in den Dienst der Wortverkündung und des Gotteslobes zu stellen, wurden die ersten Klassiker der protestantischen Kirchenmusik und waren für Generationen von Komponisten Projektionsfläche für allerlei Experimente. In abertausenden Choralbearbeitungen für die Orgel, gesungenen Choralkonzerten, Choralmotetten, Choralmissen oder

Choralkantaten traten die Komponisten seit Johann Walters Zeiten in eine Art indirekten Wettbewerb, der nur ein Ziel hatte: die unsterblichen Melodien und Worte Luthers im Wandel der Zeit immer wieder in kunstvolle und zeitgemäße Gewänder zu kleiden.

Zwei der auf der vorliegenden Aufnahme versammelten Kantaten gehören zu Bachs bekanntesten Auseinandersetzungen mit Luthers Chorälen – und zu den reifsten, auch wenn die Kantate **Christ lag in Todesbanden, BWV 4** paradoxerweise zu den frühesten Vokalwerken Bachs überhaupt gehört. Das Stück auf der Basis von Martin Luthers Osterchoral atmet noch ganz den Geist der mitteldeutschen Choralkantate des 17. Jahrhunderts – ein gleichnamiges Werk von Pachelbel scheint Bach als Vorbild gedient zu haben – und unterscheidet sich damit deutlich von allen späteren Bach-Kantaten. Von dem Stück haben sich zwar keine autographe Partitur, aber Aufführungsmaterialien aus Bachs Leipziger Zeit erhalten. Jedoch liefert die antikierte Gestalt ausreichend Argumente, das Stück mit Bachs Jahr in Mühlhausen (1707/8) in Verbindung zu bringen. Gemeinhin wird angenommen, dass sich der Arnstädter Organist J. S. Bach mit einer Aufführung von *Christ lag in Todesbanden* am Osterfest 1707 in der Mühlhäuser Blasiuskirche erfolgreich für den dortigen Organistendienst empfahl.

Doch wenn auch die Form älteren Modellen verpflichtet ist, so ist die Art und Weise, wie der junge Bach die einzelnen Strophen aus Luthers Choral *per omnes*

versus in wechselnden Besetzungen in Szene setzt, ja die Bandbreite an Ideen und raffinierten Kompositionstechniken, die er aufbietet, um die Inhalte der einzelnen Strophen musikalisch zu verdeutlichen und zu interpretieren, schlichtweg atemberaubend. Dies alles geschieht mit einer Souveränität, als hätte der 22-jährige – der in seiner ersten Position als Organist in Arnstadt doch „nur“ die Orgel gespielt hatte – seinen Lebtag nichts anderes getan als Choralkantaten zu komponieren. Dabei war Luthers Osterlied auf den Triumph Gottes über den Tod, entstanden 1524 in Anlehnung an die mittelalterliche Ostersequenz *Victimae Paschali Laudes*, formal eine besondere Herausforderung, und dies betrifft nicht nur den alten dorischen Modus, sondern auch den schiereren Umfang des Textes. Die sieben Verszeilen haben sieben bzw. in einem Fall acht Silben; der Wortakzent ist schwebend, was das Lied nicht leicht singbar macht und einem Komponisten einiges an Kreativität abverlangt.

Bach meisterte die Herausforderung in einer Weise, die sowohl in der Gesamtsicht als auch „unter dem Mikroskop“ begeistert. Rein äußerlich besticht die planvolle Disposition. Auf eine Sinfonia, deren Hauptmotiv den Beginn der Choralmelodie fortspinnt, folgen sieben Strophen, die sich hinsichtlich der Besetzung an der zentralen vierten Strophe („Es war ein wunderlicher Krieg“) spiegeln. In streng symmetrischer Anordnung ist dieser Chor von solistisch vertonten Strophen umgeben (3. und 5), denen ihrerseits ein Duett

vorausgeht bzw. folgt (2. und 6.); die Rahmensätze (1. und 7.) sind wiederum chorisches besetzt. In jedem der Sätze verfolgt Bach eine andere Strategie, um dem Inhalt von Luthers Text musikalisch gerecht zu werden. Einer der großartigsten Momente im Stück ist die Durchführung der zweiten Strophe. Hier kommt Luther auf den Tod zu sprechen, der die Menschen vor Jesu Auferstehung in seinem Reich gefangen hielt. In dem Duett für Sopran und Alt über einem schreitenden ostinaten Bassmotiv symbolisiert Bach das Gefühl des Gefangenseins durch eine Regelverletzung, die unter die Haut geht. Just wenn das Wort „gefangen“ gesungen wird, stellt er die musikalischen Gesetzmäßigkeiten eines Duettes buchstäblich auf den Kopf. Denn nachdem sich der Sopran gemeinsam mit seinem Partner zuvor in endlosen Vorhaltsdissonanzen hinauf in die höchsten Höhen bewegt hat, stürzt er gleichsam plötzlich um eine Oktave nach unten und landet noch unterhalb der Altpartie. Er wird nun von dieser für einige Takte buchstäblich gefangen gehalten, ist ihr gleichsam unterworfen.

Bach selbst muss seine frühe Auseinandersetzung mit Luthers Osterchoral zeitlebens für besonders gelungen erachtet haben. Innerhalb seines Leipziger Choralkantatenjahrgangs griff er am Osterfest 1725 auf das Jugendwerk zurück und verdoppelte die Gesangsstimmen nun mit Posaunen und Zinken – eine aufführungspraktische Version der Kantate, wie sie in der vorliegenden Einspielung nachvollzogen wird.

Die Entstehungsgeschichte der Reformationskantate schlechthin, **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**, nahm bereits in Bachs Weimarer Zeit ihren Anfang. Allerdings spielte das berühmte Luther-Lied, das ihr zugrundeliegt – eine gesungene Paraphrase des 46. Psalms, die textlich und wohl auch musikalisch vom Reformator selbst stammt (Erstdruck Augsburg 1529, hochdeutscher Text erstmals Leipzig 1532) –, zunächst nur eine untergeordnete Rolle. 1715 ließ der Weimarer Hofpoet Salomo Franck ein Kantatenlibretto auf den Sonntag Oculi drucken, das mit der Arie „Alles, was von Gott geboren“ beginnt, außerdem bereits die Texte der Binnensätze 3-4 und 6-7 von BWV 80 enthält und mit der zweiten Strophe von „Ein feste Burg“ endet. Zwar sind Partitur und Stimmen dieser Kantate verschollen. Doch liegt aufgrund des stilistischen Befundes von BWV 80 die Annahme nahe, dass Francks Dichtung damals vom Weimarer Hoforganisten und Konzertmeister Bach in Musik gesetzt wurde und die entsprechenden Sätze später in BWV 80 aufgingen. Dies geschah vermutlich irgendwann während Bachs erster Jahre im Leipziger Thomaskantorat. Nun sollte das Stück als Gerüst für eine Kantate auf das Reformationsfest (31. Oktober) dienen. Zu diesem Zwecke komponierte Bach den Eingangssatz: eine großangelegte, raffiniert kontrapunktische Choralfantasie über die erste Strophe von „Ein feste Burg“. Er überarbeitete womöglich die erste Arie und setzte in das Zentrum des Stückes die machtvoll erklingende dritte Strophe des Chorals, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“, uni-

sono vorgetragen von den vier Chorstimmen, jedoch vom Orchester munter umspielt mit „vivaldischen“ Spielfiguren, die womöglich für all jene kleinen Teufelchen stehen sollten, die seit Luthers Zeiten keine Chance mehr hatten, die bekehrten Gläubigen von der „wahren Religion“ abzubringen.

Es ist nur auf den ersten Blick merkwürdig, dass Bach selbst in der Kantate das Orchester lediglich mit Oboen und Streichern besetzte – die heute gelegentlich musizierte Fassung mit Trompeten geht auf eine Wiederaufführung des Satzes durch Bachs Sohn Wilhelm Friedemann im preußischen Halle (um 1760) zurück. Die Erklärung für die zurückhaltende, gar nicht festlich anmutende Besetzung liefern die Zeitumstände: Seit der sächsische Kurfürst August der Starke 1697 konvertiert war – die Voraussetzung, um die Krone in Polen zu erlangen – wurde das Stammland der Reformation von einem Katholiken regiert. Die Sachsen arrangierten sich mit diesem paradoxen Zustand. Es galt ein Nichtangriffspakt zwischen katholischem Regenten und protestantischem Volk. Die landesherrlichen Behörden ermahnten die Geistlichen regelmäßig (und mit mäßigem Erfolg), in ihren Predigten jeglichen „Schimpf und Spott wider die Katholischen“ zu vermeiden. Im Gegenzug wurde am Luthertum als inoffizielle Staatsreligion nicht gerührt und durfte auch das jährliche Reformationsfest weiterhin allerorten gefeiert werden – allerdings mit gebotener Zurückhaltung, das hieß musikalisch: ohne Pauken und Trompeten!

Diese Auflage beachtete Bach auch weitgehend bei der Komposition einer anderen Reformationskantate, entstanden für den 31. Oktober 1725, die textlich weit weniger reformierend daherkommt. In **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79** sorgen zwei Hörner (unterstützt von Pauken) sowie zwei Oboen und Streicher für relative Klangpracht (in einer späteren Fassung ergänzte Bach noch zwei Traversflöten); und was dem Stück besetzungsmäßig an Durchschlagskraft fehlt, erledigt Bachs intrikater Satz, insbesondere im prachtvollen Eingangschor über Psalm 84, Vers 11. Im großzügig disponierten instrumentalen Vorspiel präsentieren die Hörner ein eingängiges Thema, dem eine funkelnde Fuge folgt. Nach dem Einsatz des Chors werden die zuvor einzeln etablierten vokalen und instrumentalen Themen mehr und mehr miteinander kombiniert, bis das Stück mit packender Dramaturgie erst nach 147 Takten endet. Die besondere Sogwirkung, die dieser Eingangschor bei seinen Hörern entfaltet, mag Bach dazu verleitet haben, die Musik später für das Gloria seiner Messe in G-Dur BWV 236 wiederzuverwenden.

Die folgende Arie – wie alle freigedichteten Teile der Kantate von einem unbekanntem Textdichter – ist inhaltlich eine Fortspinnung des einleitenden Psalmtextes und bietet ein freudiges Wechselspiel zwischen Alt und Solo-Oboe. Erstaunlich ist, dass weder vor noch nach dieser Arie ein Rezitativ vorgesehen ist, sondern sich an die Arie im Zentrum des Stückes ein Choral

anschließt, der obendrein keiner des Reformators ist. Allerdings handelt es sich bei dem ausgewählten Kirchenlied „Nun danket alle Gott“ (Erstdruck 1636) um ein überaus populäres Danklied, das zudem Lokalkolorit hatte. Sein Autor, der Eilenburger Diakon Martin Rinckart (1586–1649), war einst Chorpräfekt der Thomaner unter Sethus Calvisius gewesen. Mit dem vollen Orchestersatz und wiederkehrenden Hornmotiv schließt der Choral zudem die mit dem Eingangschor geöffnete Klammer.

Gut möglich, dass nach diesem wahrhaften Festgesang zunächst einmal gepredigt und danach die Kantate mit dem Rezitativ (Nr. 4) wieder aufgegriffen wurde. Das folgende Duett (Nr. 5) überrascht durch den Umstand, dass es kein instrumentales Vorspiel hat. Hingegen bitten Sopran und Bass, wirkungsvoll von den unisono spielenden Violinen begleitet, einträchtig um Gottes Schutz, bevor der abschließende Choral (die letzte Strophe von Ludwig Helmbolds „Nun lasset uns Gott, dem Herrn, danksagen“, 1575) die Klangpracht von Anfang (Satz 1) und Mitte der Kantate (Satz 3) aufgreift. Der Choraltext lieferte zugleich das diplomatisch abgelegte Bekenntnis zur „Wahrheit“ und die unverblümt vorgetragene Forderung an den katholischen Landesherrn, Sachsen „ewigliche [Religions-]Freiheit“ zu gewähren.

JOHANN SEBASTIAN BACH: CANTATES BWV 4 - 79 - 80

Michael Maul

De erfenis van Martin Luther was alomtegenwoordig in Johann Sebastian Bachs dagelijkse leven als kerkmuzikant. Zijn leven lang werkte hij aan een “soundtrack” van Luthers baanbrekende Bijbelvertaling. Luthers koralen waren zijn dagelijks brood: in zijn orgelstukken bewerkte hij talloze koraalpreludes, - fantasieën en partita's. In zijn cantates en passies verpakte hij de liederen keer op keer als vierstemmige stukken met kunstige harmonische progressies. En heel wat Lutherkoralen waardeerde Bach op tot het fundament van volledige koraalcantates of hij citeerde hun melodieën in verfijnde polyfone constructies.

Het zou echter aanmatigend zijn om uit deze omstandigheid af te leiden dat Bach een speciale voorliefde voor Luthers koralen en koraalmelodieën zou hebben gehad. De liederen, die de Hervormer vooral in de jaren 1520/30 voor de eredienst in de kerk of familiekring had opgetekend en die een voorbeeld bij uitstek waren van zijn benadering de goddelijke gave van muziek in dienst te stellen van de verkondiging van Gods woord en lof, werden de eerste klassiekers van de protestantse kerkmuziek en waren voor generaties componisten de toetssteen voor allerlei experimenten. In duizenden en duizenden

koraalbewerkingen voor orgel, vocale koraalconcerti, koraalmotetten, koraalmissen of koraalcantates waren componisten sinds de tijd van Johann Walter (1496–1570) aan een soort indirecte competitie begonnen die maar één doel had: Luthers onsterfelijke melodieën en woorden keer op keer in een artistiek en hedendaags kleedje te hullen.

Twee van de op deze CD verzamelde cantates behoren tot Bachs bekendste toepassingen van Luthers koralen – en tot de meest uitgewerkte –, ook al gaat het bij de cantate **Christ lag in Todesbanden, BWV 4**, paradoxaal genoeg om één van Bachs vroegste vocale werken. Deze cantate die gebaseerd is op Martin Luthers paaskoraal, ademt nog steeds de geest uit van de middelduitse koraalcantate uit de 17de eeuw – een gelijknamig werk van Pachelbel lijkt model gestaan te hebben voor Bach – en onderscheidt zich daarmee duidelijk van alle latere Bachcantates. Van dit werk is geen autograaf bewaard gebleven, maar wel uitvoeringsmateriaal uit Bachs periode in Leipzig. Toch biedt de eerder ouderwetse vorm voldoende argumenten om het werk te associëren met Bachs jaar in Mühlhausen (1707/08). Er wordt algemeen aangenomen dat Bach die organist was in Arnstadt met een uitvoering van *Christ lag in Todesbanden* op Pasen 1707 zichzelf met succes aanpreef aan de Blasiuskirche van Mühlhausen voor de organistenpost aldaar.

Maar zelfs als de navolging van oudere modellen een

verplichting is, is de manier waarop de jonge Bach de afzonderlijke strofen uit Luthers koraal *per omnes versus* in wisselende bezettingen opvoert, met een scala aan ideeën en verfijnde compositietechnieken die hij aanbiedt om de inhoud van de afzonderlijke strofen muzikaal te verhelderen en te interpreteren, gewoonweg adembenemend. Dit alles gebeurt met een soevereiniteit als had de tweeëntwintigjarige – die in zijn eerste functie als organist in Arnstadt “alleen” orgel had gespeeld – tijdens zijn leven niets anders gedaan dan koraalcantates componeren. Luthers paaslied over de triomf van God op de Dood, geschreven in 1524 in navolging van de middeleeuwse paassequens *Victimae Paschali Laudes*, was naar vorm een bijzondere uitdaging, niet alleen omwille van de oude Dorische modus, maar ook omwille van de pure omvang van de tekst. De zeven coupletten bestaan uit zeven, in één geval acht lettergrepen; het woordaccent is zwevend, waardoor het lied niet makkelijk te zingen is, en enige creativiteit van de componist vereist.

Bach slaagde in de uitdaging op een manier die zowel van bovenuit maar evenzeer van onder de microscoop bekeken bezielt. Uiterlijk beschouwd is de geplande indeling indrukwekkend. Een symfonie waarvan het hoofdmotief het begin van de koraalmelodie voortzet, wordt gevolgd door zeven strofes die zich wat bezetting betreft spiegelen aan de centrale vierde strofe (“Es war ein wunderlicher Krieg”). In

een streng symmetrische ordening wordt dit koor omringd door solistisch bezette strofes (3. en 5.), die op hun beurt worden voorafgegaan of gevolgd door een duet (2. en 6.); de buitendelen (1. en 7.) zijn op hun beurt opnieuw voor het koor gereserveerd. In elk van de delen volgt Bach een andere strategie om muzikaal recht te doen aan de inhoud van Luthers tekst. Een van de meest grandioze momenten in het stuk is de uitwerking van het tweede vers. Luther spreekt hier over de dood die mensen in zijn koninkrijk gevangen hield voor de opstanding van Jezus. In het duet voor sopraan en alt over een schrijdend ostinato-basmotief symboliseert Bach het gevoel van gevangenschap door op een beklijvende manier af te wijken van een regel. Net als het woord “gevangen” wordt gezongen, keert hij de muzikale wetten van een duet letterlijk om. Nadat de sopraan in eideloze dissonanten samen met haar partner tot de hoogste hoogten is opgeklommen, stort ze plotse-ling met een octaafsprong naar beneden en komt nog steeds onder het altpartij terecht. Zo wordt ze letterlijk voor een paar maten gegijzeld en is als het ware onderworpen aan haar.

Zelf moet Bach zijn vroege aanpak van Luthers paas-koraal zijn leven lang bijzonder geslaagd hebben gevonden. Binnen zijn koraalcantatejaargang in Leipzig keerde hij op Pasen 1725 terug naar dit jeugdwerk en verdubbelde vocale partijen met trombones en cornetto – een praktische uitvoeringsversie van deze

cantate, die ook in deze opname wordt nagevolgd. De geschiedenis van de reformatiecantate bij uitstek, **Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80**, begon in Bachs Weimar-periode. Het beroemde Luther-lied waarop het is gebaseerd – een gezongen parafrase van de 46e psalm, tekstueel en waarschijnlijk ook muzikaal van de hand van de Hervormer zelf (eerste druk Augsburg 1529, Hoogduitse tekstversie voor het eerst in Leipzig 1532) – speelde aanvankelijk echter slechts een ondergeschikte rol. In 1715 liet Solomo Franck, hofdichter in Weimar, op de zondag Oculi een cantate-libretto drukken, dat begint met de aria “Alles, was von Gott geboren”, daarbij ook al de teksten van de binnendelen 3-4 en 6-7 van BWV 80 bevat en eindigt met het tweede vers van “Ein feste Burg”. De partituur en partijen van deze cantate zijn verloren gegaan. Op basis van de stilistische vondsten van BWV 80 lijkt het echter aannemelijk dat Francks poëzie door hoforganist en concertmeester Bach op muziek werd gezet en dat de corresponderende delen later in BWV 80 opgenomen werden. Waarschijnlijk gebeurde dat in de eerste jaren van Bachs cantorschap aan de Thomaskirche in Leipzig. Nu moest het werk dienen als kader voor een cantate tijdens het Feest van de Reformatie (31 oktober). Met dat doel componeerde Bach het openingsdeel: een grootse, ingenieuze contrapuntische koraalfantasie op de eerste strofe van “Ein feste Burg”. Hij herzag waarschijnlijk de eerste aria en plaatste het krachtig klinkende derde couplet

van het koraal, “Und wenn die Welt voll Teufel wär”, unisono gezongen door de vier koorpartijen, maar gezwind omspeeld door het orkest met “vivaldiaanse” motiefjes, wat waarschijnlijk zou moeten staan voor al die kleine duivels die sinds Luthers tijd geen kans meer hadden om de bekeerde gelovigen af te brengen van de “ware religie”.

Op het eerste gezicht is het vreemd dat Bach zelf in deze cantate het orkest enkel met hobo's en strijkers bezette – terwijl de tegenwoordig nu en dan gespeelde versie met trompetten teruggaat op een heruitvoering door Bachs zoon Wilhelm Friedemann in het Pruisische Halle (rond 1760). De verklaring voor de ingetogen, in het geheel niet feestelijk ogende bezetting wordt gegeven door de omstandigheden van die tijd: sinds de keurvorst van Saksen, August II de Sterke, zich in 1697 had bekeerd – voorwaarde voor het verkrijgen Poolse koningskroon – werd het stamland van de Reformatie geregeerd door een katholiek. De Saksen schikten zich in deze paradoxale situatie. Er was een non-agressiepact tussen katholieke heersers en protestantse bevolking. De soevereine autoriteiten hebben de geestelijkheid regelmatig (en met matig succes) aangemaand “beledigingen en bespottingen van de katholieken” in hun preken te vermijden. In ruil daarvoor werd het lutheranisme als onofficiële staatsgodsdienst met rust gelaten en kon het jaarlijkse Reformatiefeest overal blijven worden gevierd – maar met de nodige

terughoudendheid, wat zich muzikaal vertaalde in de afwezigheid van pauken en trompetten!

Bach besteedde ook veel aandacht aan deze verplichting bij het componeren van een andere reformatiecantate, geschreven voor 31 oktober 1725, die tekstueel de reformatie veel minder naderbij staat. In **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79**, zorgen twee hoorns (ondersteund door pauken) en twee hobo's en strijkers voor relatieve klankkracht (in een latere versie voegde Bach twee dwarsfluiten toe); en wat het stuk aan overtuigingskracht qua instrumentatie mist, brengt Bachs complex gecomponeerde muziek bij, vooral in het prachtige openingskoor oo Psalm 84, vers 11. In het royaal gearrangeerde instrumentale voorspel presenteren de hoorns een aanstekelijk thema, gevolgd door een sprankelende fuga. Na de inzet van het koor worden de voorheen individueel voorgestelde vocale en instrumentale thema's steeds vaker gecombineerd tot het stuk door een aangrijpende dramaturgie pas 147 maten verder een einde kent. De bijzondere aantrekkingskracht die dit koor uitoefent op de toehoorders kan Bach ertoe gebracht hebben de muziek later opnieuw te gebruiken voor het Gloria van zijn Mis in G-groot, BWV 236.

De volgende aria – zoals alle vrij gecomponeerde delen van deze cantate van de hand van een onbekende tekstdichter – bouwt verder op de inleidende psalm-

tekst en biedt een vrolijke afwisseling tussen alt en solohobo. Het is verbazingwekkend dat er voor noch na deze aria een recitatief voorzien is, maar dat er in het midden van de cantate een koraal volgt op de aria, dat bovendien niet door een van de hervormers geschreven werd. Het gekozen kerklied “Nun danket alle Gott” (eerste editie 1636) was echter een zeer populair en lokaal gekleurd danklied. De auteur, de Eilenburgse diaken Martin Rinckart (1586–1649), was ooit koorprefect van de Thomasschule geweest onder Sethus Calvisius. Met een voor volledig orkest bezette beweging en de terugkeer van het hoornmotief sluit het koraal ook de in het openingskoor geopende haakjes.

Het is heel goed mogelijk dat na dit ware feestge-zang geprekeet werd en de cantate met het recitatief (nr. 4) opnieuw aangevat werd. Het volgende duet (nr. 5) verrast omdat het geen instrumentaal voorspel heeft. Anderzijds smeken sopraan en bas, indrukwekkend begeleid door unisono-spelende violen, eendrachtig om Gods bescherming, voor het slotkoraal (de laatste strofe van Ludwig Helmbolds “Nun lasset uns Gott, dem Herrn, danksagen” 1575) de sonoriteit van het begin (deel 1) en het midden van de cantate (deel 3) terugbrengt. De koraaltekst bevatte tegelijk de diplomatisch geformuleerde belijdenis over “waarheid” en de onverbloemd gepresenteerde eis aan de katholieke vorst om Saksen “eeuwige [godsdienst]vrijheid” te verlenen.

**SUNG TEXTS
TEXTES CHANTÉS
GESUNGENE TEXTE
GEZONGEN TEKSTEN**

SUNG TEXTS

Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80

[1] **1. Coro**

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alte böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist,
Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

[2] **2. Aria e Choral (Bass, Sopran)**

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.
Mit unsrer Macht ist nichts getan,
Wir sind gar bald verloren.
Es streit' vor uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren.
Wer bei Christi Blutpanier
In der Taufe Treu geschworen,
Siegt im Geiste für und für.
Fragst du, wer er ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herre Zebaoth,
Und ist kein andrer Gott,
Das Feld muss er behalten.

1. Chorus

A mighty fortress is our God,
a sure defense and sword;
he helps us free from every harm
that has befallen us.
The ancient wicked enemy
truly now besets us:
he is cruelly equipped
with great strength and deceit,
on earth he has no equal.

2. Aria and Chorale (bass, soprano)

Every creature born of God
is destined for victory.
We can do nothing with our own might,
all too soon we are lost.
It is the righteous man,
chosen by God, who fights for us.
He who at baptism swore loyalty
on Christ's bleeding banner,
his spirit conquers evermore.
Do you ask who he is?
He is called Jesus Christ,
the Lord of Sabaoth:
there is no other God,
he must hold the field.

1. Chœur

Notre Dieu est une forteresse sûre,
un rempart et une arme solides ;
il nous délivre de toute épreuve
qui s'abattraît sur nous.
Le vieil ennemi démoniaque
s'en prend maintenant sérieusement à nous ;
puissance et ruse
sont ses armements horribles,
il n'y a rien comme lui sur terre.

2. Aria et Choral (basse, soprano)

Tout ce qui est né de Dieu
est destiné à la victoire.
Par notre pouvoir, rien ne s'accomplit,
nous sommes déjà perdus.
L'homme juste se bat pour nous,
celui que Dieu a choisi lui-même.
Celui qui sur la bannière du sang du Christ
a promis fidélité à son baptême,
triomphe de toute manière en esprit.
Demandes-tu qui il est ?
Il s'appelle Jésus-Christ,
le Seigneur de Sabaoth,
et il n'y a pas d'autre Dieu
que lui qui ne doit occuper le terrain.

Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.

[3] **3. Recitativo (Bass)**

Erwäge doch, Kind Gottes,
die so große Liebe,
Da Jesus sich
Mit seinem Blute dir verschriebe,
Wormit er dich
Zum Kriege wider Satans Heer
und wider Welt, und Sünde
Geworben hat!
Gib nicht in deiner Seele
Dem Satan und den Lastern statt!
Lass nicht dein Herz,
Den Himmel Gottes auf der Erden,
Zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
Dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

[4] **4. Aria (Sopran)**

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
Und lass dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg, schnöder Sündengraus!

Every creature born of God
is destined for victory.

3. Recitative (bass)

Consider, child of God,
this immense love,
with which Jesus
dedicated himself to you with his blood,
through which he enlisted you,
to fight against Satan's army,
the world
and sin!
Let not Satan and his vices
enter your soul!
Let not your heart,
God's kingdom on earth,
become a desert!
Repent your guilt with grief,
that Christ's spirit be firmly bound to you!

4. Aria (soprano)

Come into my heart's abode,
Lord Jesus, my desiring!
Drive out Satan and the world
and let your image gleam in me anew!
Hence, vile and dreadful sin!

Tout ce qui est né de Dieu
est destiné à la victoire.

3. Récitatif (basse)

Considère seulement, enfant de Dieu,
quel grand amour,
que Jésus lui-même
avec son sang a signé pour toi,
par lequel,
dans la guerre contre les armées de Satan
et contre le monde et le péché
il t'a enrôlé !
Ne fais pas de place dans ton âme
à Satan et au vice !
Ne laisse pas ton cœur,
le ciel de Dieu sur terre,
devenir un désert !
Repens-toi de ta faute avec douleur,
pour que l'esprit du Christ puisse se lier fermement à toi !

4. Aria (soprano)

Viens dans la demeure de mon cœur,
Seigneur Jésus, mon désir !
Chasse le monde et Satan
et laisse ton image briller à nouveau en moi !
Va-t-en, méprisable horreur du péché !

[5] **5. Choral**

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollten uns verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie saur er sich stellt,
Tut er uns doch nicht,
Das macht, er ist gericht',
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

[6] **6. Recitativo (Tenor)**

So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne,
O Seele, fest
Und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,
Ja, dass sein Sieg
Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
Tritt freudig an den Krieg!
Wirst du nur Gottes Wort
So hören als bewahren,
So wird der Feind gezwungen auszufahren,
Dein Heiland bleibt dein Hort!

[7] **7. Aria (Alt, Tenor)**

Wie selig sind doch die,
die Gott im Munde tragen,
Doch selger ist das Herz,
das ihn im Glauben trägt!
Es bleibt unbesiegt und kann die Feinde schlagen
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

5. Chorale

And if the world were filled with devils,
about to devour us,
that would scarcely frighten us,
for we shall conquer.
The prince of this world,
however grim he be,
he cannot harm us,
for he has been judged,
a single word can destroy him.

6. Recitative (tenor)

Stand, then, beside Christ's bloodstained banner,
O soul, stand firm
and believe that your leader will not desert you:
believe that his victory
shall lead you also to your crown!
March gladly on to war!
If you will only hear and keep
the word of God,
the enemy shall be forced to flee,
your saviour remains your shield!

7. Aria (alto, tenor)

How blessed are they
who have God's word on their lips,
but more blessed is the heart
that holds him strong in faith!
It remains unconquered and can defeat the foe,
and shall at last be crowned, when it defeats death.

5. Choral

Et même si le monde était rempli par le démon
et voulait nous dévorer,
même alors nous n'aurions pas grand peur,
car nous vaincrons.
Le prince de ce monde,
aussi dur qu'il puisse être,
ne peut rien contre nous,
puisque'il est déjà jugé,
un simple mot peut le renverser.

6. Récitatif (ténor)

Tiens-toi donc sous la bannière tachée de sang du Christ,
ô âme, fermement
et sache que ton chef ne t'abandonnera pas,
oui, que sa victoire
ouvrira le chemin de ton couronnement!
Marche joyeusement à la guerre!
Si seulement tu gardes la parole de Dieu
comme tu l'entends,
alors l'ennemi sera mis en déroute,
ton Sauveur reste ton refuge!

7. Aria (alto, ténor)

Comme ils sont heureux
ceux qui portent Dieu dans leur bouche,
encore plus heureux est le cœur
qui le porte dans la foi!
Il reste invaincu et peut battre l'ennemi
et sera couronné enfin, quand il triomphera de la mort.

[8] **8. Choral**

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein' Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
Lass fahren dahin,
Sie habens kein' Gewinn;
Das Reich muss uns doch bleiben.

MARTIN LUTHER (1, 2, 5, 8); SALOMO FRANCK (3, 4, 6, 7)

8. Chorale

Man should not touch God's word
or interpret it.
He is surely with us
with his gifts and spirit.
If the foe takes our body,
goods, honour, children and wife,
let them do so,
it will bring them no profit,
for his kingdom shall remain ours.

© RICHARD STOKES
FROM J S BACH. THE COMPLETE CANTATAS
SCARECROW PRESS, 2004

8. Choral

Ils abandonnent sa parole
Et n'en reçoivent donc aucune récompense.
Il est avec nous en effet selon son projet
avec son esprit et ses dons.
Qu'ils nous prennent nos corps,
nos biens, honneur, enfant, femme,
laisse-les les prendre,
ils n'y gagneront rien ;
le royaume nous restera acquis.

© GUY LAFFAILLE, 2008

Christ lag in Todesbanden, BWV 4

[9] **1. Sinfonia**

1. Sinfonia

1. Sinfonia

[10] **2. Versus I (Coro)**

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen halleluja,
Halleluja!

2. Versus I (chorus)

Christ lay in the bonds of death,
sacrificed for our sins,
he has risen again
and brought us life;
for this we should rejoice,
praise the Lord and give thanks
and sing alleluia,
alleluia!

2. Verset I (chœur)

Christ gisait dans les liens de la mort,
sacrifié pour nos péchés,
il est ressuscité
et nous a apporté la vie ;
nous devons nous réjouir,
louer Dieu et lui être reconnaissant
et chanter alléluia,
alléluia !

[11] **3. Versus II (Sopran, Alt)**
Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht' alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja!

[12] **4. Versus III (Tenor)**
Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Halleluja!

[13] **5. Versus IV (Coro)**
Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

3. Versus II (soprano, alto)
No one could overcome death
amongst all mankind,
this was all caused by our sins,
no innocence could be found.
Thus it was that death came so soon
and seized power over us,
held us captive in his kingdom.
Alleluia!

4. Versus III (tenor)
Jesus Christ, the Son of God,
has come to our abode
and cast all sin aside,
thereby depriving death
of all his rights and strength,
naught but death's mere form remained,
he had lost his sting.
Alleluia!

5. Versus IV (chorus)
It was a strange war,
when death and life did fight,
life won the victory
and devoured death.
The scriptures foretold it so,
how one death consumed the other
and made a mockery of death.
Alleluia!

3. Verset II (soprano, alto)
Nul ne peut contraindre la mort
parmi le genre humain,
la faute en revient seulement à nos péchés,
il n'existait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort fut si prompte
à s'emparer de nous
et à nous retenir captifs dans son empire.
Alléluia !

4. Verset III (ténor)
Jésus-Christ, fils de Dieu,
est venu à notre place
et a chassé le péché,
retirant ainsi à la mort
tous ses droits et sa puissance ;
il ne reste plus rien de la mort,
elle a perdu son dard.
Alléluia !

5. Verset IV (chœur)
Ce fut une étrange guerre
qui opposa la mort à la vie,
la vie a remporté la victoire,
elle a anéanti la mort.
L'écriture a annoncé
comment une mort supprima l'autre,
la mort est devenue une dérision.
Alléluia !

[14] **6. Versus V (Bass)**

Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

[15] **7. Versus VI (Sopran, Tenor)**

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herre scheinen lässt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

[16] **8. Versus VII (Choral)**

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Halleluja!

MARTIN LUTHER

6. Versus V (bass)

Here is the true Easter lamb,
that God has offered;
high on the tree of the cross
it was burned in ardent love.
His blood marks our door,
faith holds it up in the face of death,
the strangler can no longer harm us.
Alleluia!

7. Versus VI (soprano, tenor)

So we celebrate with heartfelt joy
and pleasure the high feast
that the Lord for us makes manifest:
he is himself the sun,
who through the splendour of his grace
fills our hearts with light,
the night of sin has disappeared.
Alleluia!

8. Versus VII (Chorale)

We eat and live well
on the true unleavened Easter bread,
the ancient leaven shall not
be with us at this time of mercy,
Christ shall our food now be,
he alone shall feed the soul,
faith would live on nothing else.
Alleluia!

© RICHARD STOKES

6. Verset V (basse)

Voici le juste agneau pascal,
exigé par le Seigneur.
Haut sur le tronc de la croix,
il a été rôti avec le plus fervent amour,
son sang marque notre porte,
la foi tient la mort en échec,
le bourreau ne peut plus rien contre nous.
Alléluia!

7. Verset VI (soprano, ténor)

Aussi célébrons-nous la grande fête
dans l'allégresse du cœur et les délices
que le Seigneur nous dispense,
il est lui-même le soleil,
qui illumine de sa grâce
tout notre cœur,
la nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia!

8. Verset VII (Choral)

Nous mangeons pour notre bien-être
la juste galette de Pâques,
le vieux levain ne doit pas
être associé à la parole de grâce,
Christ sera notre nourriture
et lui seul rassasiera notre âme,
le croyant ne veut pas d'autre vie.
Alléluia!

© WALTER F. BISCHOF

Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79

[17] **1. Coro**

Gott der Herr ist Sonn und Schild.
Der Herr gibt Gnade und Ehre,
er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.

1. Chorus

The Lord God is a sun and shield.
The Lord will give grace and glory, no good thing
will he withhold from them that walk uprightly.

1. Chœur

Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier.
Le Seigneur donne grâce et gloire,
il ne refusera pas le bonheur à ceux qui sont pieux.

[18] **2. Aria (Alt)**

Gott ist unsre Sonn und Schild!
Darum rühmet dessen Güte
Unser dankbares Gemüte,
Die er für sein Häuflein hegt.
Denn er will uns ferner schützen,
Ob die Feinde Pfeile schnitzen
Und ein Lästehund gleich billt.

2. Aria (alto)

God is our sun and shield!
Our thankful souls therefore
praise his goodness,
which he fosters for his little band.
For he will protect us further,
though our foes sharpen their arrows
and blasphemers rail.

2. Aria (alto)

Dieu est notre soleil et notre bouclier !
C'est pourquoi notre cœur reconnaissant
le loue de la bonté
qu'il prodigue à la poignée de ses fidèles.
Il continuera en effet à nous protéger,
que les ennemis taillent leurs flèches contre nous
ou que les mécréants nous accablent de leurs blasphèmes.

[19] **3. Choral**

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge tut
An uns und allen Enden,
Der uns von Mutterleib
Und Kindesbeinen an
Unzählig viel zugut
Und noch itzund getan.

3. Chorale

Now thank we all our God
with heart and voice and hands,
who does work great things for us
wherever we may be,
who since our mother's womb
and from our infancy
has favoured us so many times
and continues so to do.

3. Choral

Rendez tous grâce à Dieu,
de votre cœur, de vos paroles et de vos actes,
à lui qui accomplit
tant de bienfaits pour nous,
à lui qui nous comble depuis le sein de notre mère,
depuis notre plus tendre enfance,
d'innombrables marques de bonté
et qui continue à nous en prodiguer.

[20] **4. Recitativo (Bass)**

Gottlob, wir wissen
Den rechten Weg zur Seligkeit;
Denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,

4. Recitative (bass)

Thank God, we know
the proper path to blessedness:
for, Jesus, you have shewn it us through your word,

4. Récitatif (basse)

Dieu soit loué, nous connaissons
le bon chemin pour parvenir à la félicité :
c'est toi, Jésus, qui nous l'a indiqué par ta parole,

Drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
Weil aber viele noch
Zu dieser Zeit
An fremdem Joch
Aus Blindheit ziehen müssen,
Ach! so erbarme dich
Auch ihrer gnädiglich,
Dass sie den rechten Weg erkennen
Und dich bloß ihren Mittler nennen.

[21] **5. Aria (Sopran, Bass)**

Gott, ach Gott, verlass die Deinen
Nimmermehr!
Lass dein Wort uns helle scheinen;
Obgleich sehr
Wider uns die Feinde toben,
So soll unser Mund dich loben.

[22] **6. Choral**

Erhalt uns in der Wahrheit,
Gib ewigliche Freiheit,
Zu preisen deinen Namen
Durch Jesum Christum. Amen.

*PSALM 84: 11 (1); MARTIN RINGKART (3);
LUDWIG HELMBOLD (6); ANON (2, 4, 5)*

wherefore your name is praised in every age.
But since many still
until this day
must bear, out of blindness,
an alien yoke,
ah! have mercy
on them, graciously,
that they might know the proper path
and simply call you their intercessor.

5. Aria (soprano, bass)

God, ah God, forsake your people
nevermore!
Let your word shine on us brightly;
even though
the enemy rages against us,
then our mouth shall praise you.

6. Choral

Sustain us in the truth,
grant everlasting freedom,
to praise your name
through Jesus Christ. Amen.

© RICHARD STOKES

aussi que ton nom soit magnifié à toute heure.
Mais comme tant d'autres,
par aveuglement,
doivent encore en ce moment
peiner sous un joug trompeur,
ah! aie donc pitié,
dans ta grâce,
afin qu'ils puissent reconnaître le bon chemin
et ne nomment que toi leur médiateur.

5. Aria (soprano, basse)

Dieu, ah! Dieu, n'abandonne
plus jamais les tiens!
Fais briller à nos yeux ta parole;
aussi furieusement que les ennemis
se déchaînent contre nous,
que nos lèvres proclament ta louange.

6. Choral

Garde-nous dans la vérité,
donne-nous la liberté éternelle,
pour que ton nom soit glorifié
par Jésus-Christ. Amen.

© WALTER F. BISCHOF



PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Académies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. Since 2001 Philippe Herreweghe is artistic director of the Accademia delle Crete Senesi, known as from 2017 as the Collegium Vocale Crete Senesi festival in Tuscany, Italy. He has been principal conductor of the Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie) since 1997, and he is also in great demand as a guest conductor with orchestras such as Amsterdam's Concertgebouw Orchestra, the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, the hr-Sinfonieorchester in Frankfurt, the Mahler Chamber Orchestra, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra and the Tonhalle-Orchester Zürich. Over the years, Philippe Herreweghe has amassed an extensive discography of more than 150 recordings. In 2010 he founded his own label Φ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Founded in 1970 by a group of student friends at the initiative of Philippe Herreweghe, Collegium Vocale Gent was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years. Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire. For each project the optimal performing forces are assembled. Focusing on Renaissance and German Baroque music, the ensemble also appears as a symphonic choir in the Classical, Romantic and Modern oratorio repertoire. The ensemble has built up a large discography of more than 100 recordings. Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the City of Ghent and Belgium's National Lottery.

www.collegiumvocale.com

www.collegiumvocalecritesenesi.com

DOROTHEE MIELDS *SOPRANO*

Dorothee Miels is one of the leading interpreters of seventeenth- and eighteenth-century music and is beloved by audiences and critics alike for her unique timbre and moving interpretations. She studied in Bremen (Hochschule für Künste) and Stuttgart with Harry van der Kamp. She appears regularly with Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, the Freiburger Barockorchester and other ensembles. Her steadily growing discography with several award-winning recordings documents her artistic achievements.

ALEX POTTER *COUNTERTENOR*

Alex Potter is a sought-after interpreter of seventeenth- and eighteenth-century music. After beginning his musical career as a chorister at Southwark Cathedral, he was a Choral Scholar and read Music at New College, Oxford. He then went on to pursue further study in singing and baroque performance practice at the Schola Cantorum Basiliensis with Gerd Türk, taking additional classes with Evelyn Tubb. He has a large discography with a number of different ensembles.

THOMAS HOBBS *TENOR*

Born in Exeter, Thomas Hobbs studied in London at the Royal College of Music under the tutelage of Neil Mackie and at the Royal Academy of Music under Ryland Davies. He was awarded a Susan Chilcott Scholarship and has been made a Royal Philharmonic Society Young Artist. He has performed and recorded with many leading ensembles and was a member of the prestigious Académie at the Aix-en-Provence Festival. He is also a keen recitalist, and is active in the domain of opera.

PETER KOUIJ *BASS*

Peter Kooij started his musical career at the age of six as a choirboy in his father's choir, and sang many solo soprano parts in concerts and recordings. He studied singing with Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He has performed as a soloist in the most prestigious venues. For more than forty years he has worked closely with Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent.

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il a fondé le Collegium Vocale Gent en 1970 et La Chapelle Royale en 1977. De 1982 à 2002, il a été Directeur Artistique des Académies Musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble Vocal Européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. Depuis 2001, il est le Directeur Artistique de l'Accademia delle Crete Senesi, son propre festival d'été en Toscane, connu depuis 2017 sous le nom de Collegium Vocale Crete Senesi. Il est Chef Invité Permanent de l'Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie). Il est en outre un chef invité très demandé auprès d'orchestres tels que le Koninklijk Concertgebouworkest d'Amsterdam, le Gewandhausorchester de Leipzig, le hr-Sinfonieorchester de Francfort, le Mahler Chamber Orchestra, le Rotterdams Philharmonisch Orkest et le Tonhalle-Orchester Zürich. Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de 120 enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label Φ (PHI) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Fondé à l'initiative de Philippe Herreweghe par un groupe d'étudiants liés d'amitié, le Collegium Vocale Gent fut l'un des premiers à appliquer à la musique vocale les nouvelles pratiques interprétatives de la musique baroque. Son approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale. Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large. Pour chaque projet, un effectif optimal est rassemblé. Outre la musique de la Renaissance et du baroque allemand, le Collegium Vocale Gent se consacre également au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre. L'ensemble a bâti une discographie de plus de cent enregistrements. Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Ville de Gand et de la Loterie Nationale de Belgique.

www.collegiumvocale.com

www.collegiumvocalecritesenesi.com

DOROTHEE MIELDS SOPRANO

Dorothee Miels est l'une des interprètes les plus en vue de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles et est particulièrement appréciée du public et de la critique pour son timbre unique et ses interprétations émouvantes. Elle a étudié à Brême (Hochschule für Künste), puis à Stuttgart avec Harry van der Kamp. Elle se produit fréquemment avec le Collegium Vocale Gent, le Bach Collegium Japan, le Freiburger Barockorchester et bien d'autres. Une discographie de plus en plus abondante, couronnée de multiples prix, témoigne de son développement artistique.

ALEX POTTER CONTRE-TÉNOR

Alex Potter est un interprète recherché de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Après un début comme choriste à la cathédrale de Southwark, il étudia la musique au New College de Oxford. Il poursuivit des études de chant et d'interprétation baroque à la Schola Cantorum Basiliensis avec Gerd Türk, tout en prenant des leçons supplémentaires avec Evelyn Tubb. Sa discographie, avec de nombreux ensembles différents, est riche et variée.

THOMAS HOBBS TÉNOR

Né à Exeter, Thomas Hobbs a étudié à Londres au Royal College of Music sous la direction de Neil Mackie puis à la Royal Academy of Music sous la direction de Ryland Davies. Par la suite, il a bénéficié de la bourse Susan Chilcott et a été sélectionné par la Royal Philharmonic Society comme « jeune artiste ». Il a également été membre de la prestigieuse Académie d'Aix-en-Provence. C'est un fervent récitaliste également actif dans le domaine de l'opéra.

PETER KOOIJ BASSE

Peter Kooij entame sa carrière musicale à six ans comme petit chanteur dans le chœur dirigé par son père. On lui découvre une belle voix de soprano et, très vite, il chante en soliste lors de nombreux concerts et pour des enregistrements. Il suit des cours de chant auprès de Max van Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Peter Kooij a chanté dans les salles de concert les plus prestigieuses au monde. Depuis plus de quarante ans, il travaille avec Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent.

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Seit 2001 ist Philippe Herreweghe der künstlerische Leiter des in der Toskana stattfindenden Festivals Accademia delle Crete Senesi, das seit 2017 als Collegium Vocale Crete Senesi Festival bekannt ist. Herreweghe ist ständiger Gastdirigent der Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie). Er ist ebenfalls ein viel beschäftigter und gefragter Gastdirigent von Orchestern wie dem Amsterdamer Koninklijk Concertgebouworkest, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Rotterdamer Philharmonic Orchestra, dem Scottish Chamber Orchestra oder dem Tonhalle-Orchester Zürich. Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 120 CDs auf. 2010 gründete er sein eigenes Label Φ (PHI), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Collegium Vocale Gent wurde 1970 auf Initiative von Philippe Herreweghe und einer Gruppe befreundeter Studenten gegründet. Das Ensemble war eines der ersten, das die neuen Erkenntnisse über die Aufführung barocker Musik auf die Vokalmusik übertragen hat. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf. Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammenstellen zu können. Die deutsche Barockmusik bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums und verfügt über eine umfangreiche Diskographie. Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinschaft, der Stadt Gent und der Nationallotterie unterstützt.

www.collegiumvocale.com

www.collegiumvocalecritesenesi.com

DOROTHEE MIELDS SOPRAN

Dorothee Miels studierte in Bremen (Hochschule für Künste) und Stuttgart mit Harry van der Kamp. Sie ist eine der führenden Interpretinnen für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und wird von Publikum und Presse besonders für ihre einzigartiges Timbre und ihre berührenden Interpretationen geliebt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Miels mit dem Collegium Vocale Gent, dem Bach Collegium Japan, dem Freiburger Barockorchester...

ALEX POTTER KONTRATENOR

Alex Potter ist ein gefragter Interpret für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, dessen Engagements ihn auf die Bühnen in ganz Europa führen. Die musikalische Laufbahn Potters begann bereits als Chorknabe an der Southwark Cathedral in London. Er war Choral Scholar am New College der Universität Oxford und absolvierte zeitgleich ein Studium der Musikwissenschaften. Im Anschluss daran ergänzte er seine Ausbildung im Bereich Alter Musik bei Gerd Türk und Evelyn Tubb an der Schola Cantorum Basiliensis in der Schweiz.

THOMAS HOBBS TENOR

Thomas Hobbs stammt aus Exeter und studierte vor seinem Wechsel an das Royal College of Music zunächst Geschichte. Wie richtig die Entscheidung gewesen ist, belegen zahlreiche Preise und Stipendien, die der junge Sänger noch während seines Studiums erhielt. Neben dem Aufbau einer solistischen Karriere sang Thomas Hobbs in führenden Vokalensembles. Im Opernfach sang er an der Royal Academy Opera. Darüber hinaus gibt er regelmäßig Liederabende.

PETER KOIJ BASS

Peter Kooij sang bereits im Alter von sechs Jahren im Chor seines Vaters und machte als Knabensopran viele Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Er studierte Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Peter Kooijs Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt. Er arbeitet bereits seit 40 Jahren mit Philippe Herreweghe und dem Collegium Vocale Gent.

PHILIPPE HERREWEGHE

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Académies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Européen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Sinds 2001 is Philippe Herreweghe artistiek directeur van de Accademia delle Crete Senesi, het Toscaanse zomerfestival dat sinds 2017 bekend staat onder de naam Collegium Vocale Crete Senesi. Hij is Vaste Gastdirigent van het Antwerp Symphony Orchestra (deFilharmonie). Bovendien is hij een veel gevraagd gastdirigent van orkesten zoals het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, het Gewandhausorchester Leipzig, het hr-Sinfonieorchester Frankfurt, het Mahler Chamber Orchestra, het Rotterdams Philharmonisch Orkest of het Tonhalle-Orchester Zürich. Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 120 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label Φ (PHI) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.

COLLEGIUM VOCALE GENT

Collegium Vocale Gent werd opgericht in 1970 op initiatief van Philippe Herreweghe samen met een groep bevriende studenten. Het ensemble paste als een van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf. Ondertussen is het Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een breed repertoire uit verschillende stijlperiodes. Voor elk project wordt een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht. Naast muziek uit de renaissance en de Duitse barok, legt het Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire. Het ensemble bouwde in de loop der jaren een omvangrijke en gevarieerde discografie uit van meer dan 100 opnamen. Het Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de stad Gent en de Nationale Loterij.

www.collegiumvocale.com

www.collegiumvocalecritesenesi.com

DOROTHEE MIELDS *SOPRAAN*

Dorothee Miels is één van de meest vooraanstaande uitvoerders van muziek uit de 17de en 18de eeuw. Ze is zowel bij het publiek als bij de critici geliefd omwille van haar uniek timbre en ontroerende interpretaties. Ze studeerde in Bremen (Hochschule für Künste) en in Stuttgart bij Harry van der Kamp. Ze treedt regelmatig op met het Collegium Vocale Gent, het Bach Collegium Japan, het Freiburger Barockorchester... Een uitgebreide discografie (met heel wat opnames die in de prijzen vielen) getuigt van haar artistieke ontwikkeling.

ALEX POTTER *ALTUS*

Alex Potter is een geëerde vertolker van muziek uit de 17de en 18de eeuw. Hij begon zijn muzikale carrière als koorzanger in Southwark Cathedral, om nadien Choral Scholar te worden aan New College, Oxford, waar hij muziek studeerde. Daarna volgde hij les in zang en barok uitvoeringspraktijk aan de Schola Cantorum Basiliensis onder de hoede van Gerd Türk. Hij vervolmaakte zich bij Evelyn Tubb. Hij heeft een grote discografie met verschillende ensembles.

THOMAS HOBBS *TENOR*

Thomas Hobbs, geboren in Exeter, studeerde aan het Royal College of Music bij Neil Mackie alsook aan de Royal Academy of Music bij Ryland Davies. Hij kreeg verschillende studiebeurzen waaronder de Susan Chilcottbeurs. Bovendien werd hij door de Royal Philharmonic Society verkozen tot Young Artist. Thomas Hobbs concerteerde en maakte opnames met heel wat vooraanstaande ensembles, en was ook lid van de prestigieuze Academie tijdens het Festival van Aix-en-Provence. Thomas Hobbs geeft vaak liedrecitals en is eveneens actief in het operadomein.

PETER KOOIJ *BAS*

Peter Koij begon op zesjarige leeftijd te zingen in het koor van zijn vader, en maakte als jongenssopraan talrijke opnames voor radio, televisie en CD. Hij behaalde zijn solodiploma zang aan het Sweelinck Conservatorium (Amsterdam) in de klas van Max van Egmond. Hij is een gevierd solist en trad op in de meest vooraanstaande concertzalen. Reeds meer dan 40 jaar werkt hij nauw samen met Philippe Herreweghe en het Collegium Vocale Gent.

Recording

23–25 January 2017, Jesus-Christus-Kirche, Berlin, Germany

Recording, Mastering, Editing: Andreas Neubronner (Tritonus)

Balance Engineer: Martin Nagorni (Tritonus)

Artistic Coordination: Jens Van Durme

Translations

French: Catherine Meeùs

English: Jenifer Ball

Dutch: Jens Van Durme

Pictures

Cover: *Miniatures végétales – Châtaignier 3* © Bob Verschueren

Inside: Philippe Herreweghe © Michiel Hendrickx / Collegium Vocale Gent © Michiel Hendrickx

Phi

Label Manager / Production / Edition: Timothée van der Stegen

Graphic Design: Racasse-Studio.com

LPH 027



Johann Sebastian Bach
Du treuer Gott
Leipzig Cantatas BWV 101 – 103 – 115
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe

LPH 950



Johann Sebastian Bach
Motetten BWV 225–230
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe
DOUBLE LP

LPH 029



Claudio Monteverdi
Vespro della Beata Vergine
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe

LPH 024



Carlo Gesualdo
O dolce mio tesoro
Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe



Also available

