



BACH BUXTEHUDE TELEMANN
JESU, MEINE FREUDE
GERMAN BAROQUE CANTATAS VOL. 2
GLI ANGELI GENEVE STEPHAN MACLEOD



DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

JESU, MEINE FREUDE (BUXWV 60)

JESU, MY JOY

Dietrich Buxtehude is thought to have been born in Oldesloe around 1637; he died in Lübeck in 1707. One of the most important musical figures of the 17th century, he nonetheless remains somewhat enigmatic, not to say mysterious. We know very little about him, not even whether he was actually German or Danish, though German nowadays seems more probable: there is a German town called Buxtehude part-way between Bremen and Hamburg. He studied at the Latinske Skole in Elsinor and was appointed organist at Hålsingborg at the age of twenty. Two years later he was appointed organist at the Marienkirche in Elsinor, and in 1668 he succeeded Franz Tunder in Lübeck, marrying, as tradition demanded, Tunder's daughter, Anna Margarethe. During his years in Lübeck he built a solid reputation; his more illustrious pupils include Nikolaus Bruhns, to mention but one. Johann Sebastian Bach walked all the way from Arnstadt to Lübeck to hear him play; his compositions, the cantatas in particular, were much influenced by Buxtehude's. Buxtehude was also the instigator of the very first concerts, die Abendmusiken, that audiences could pay to attend.

Jesu, meine Freude was composed between 1686 and 1687. Buxtehude took the words from a canticle written 33 years earlier, in 1653, by the poet Johann Franck. His cantata, for two sopranos and a bass, contains six stanzas, all except the last ending in a ritournelle. The introduction, for instruments only, falls into three sections. Echos among the strings give the first section, moderato, the feeling of a fugue. The second section is grave, solemn; the third, allegro, also resembles a fugue. Not until the first stanza, Jesu meine Freude, meines Herzens Weide (Jesu, my joy, delight of my heart) does the choir join the orchestra. The chorale tune becomes more insistent and the violins follow, adding long glissandos to the vocal lines. The soprano solo in the second stanza begins with a melody very like the chorale tune, which the violins repeat when the soloist stops singing. This leads into the third, most dramatic stanza in the cantata, for solo bass with string accompaniment. Momentary silences between the words Trotz, trotz, trotz dem alten Drachen (Despite the Evil One) turn the sung line into something almost spoken, highlighting the realism of the passage (Bach uses the same device with the same words in his motet BWV 227); the word Abgrund (bottomless pit) is illustrated with an abrupt octave drop. The chorus follows this pattern in the next stanza, Weg, weg, weg mit allen, allen Schätzen (Away with all [wordly] treasure): the first word is repeated, between silences. The orchestral strings echo the voices, then come together for the close. The fifth stanza features the second soprano who, like the soloist in the second stanza, embellishes the melody with melismas. The atmosphere is more serene than in the dramatic confrontation with the forces of darkness in the third stanza. The cantata closes with a sixth stanza in which we once more discover the chorale tune in a chorus of devotion to Christ, Dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude (Even in suffering thou art still, Jesu, my joy).

Nikita Sullo, Laureline Magnin, Aurelie Arnoldi, Mathieu Werlen
(supervision: Manolis Mourtzakis and Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

JESU, MEINE FREUDE MOTET BWV 227

JESU, MY JOY

This funerary motet was composed in honour of Johanna Maria Rappold, the daughter of the rector at the Nickolaischule in Leipzig and widow of the city's postmaster, Johann Jakob Kees. It was played at her funeral on 18 July 1723. It is one of five German motets by Bach that have come down to us, each one of which was performed at the funeral or commemorative service for a senior Leipzig dignitary. Eighteenth-century French and Italian motets, written in a concertante style with large orchestras and choruses, contrasted with the austerity of the German motet, performed a cappella or with bass continuo but probably without other instruments, although modern usage admits of much latitude in the choice of instrumental accompaniment. In the case of Jesu meine Freude, the choir is in four or five parts, divided into one or two soprano lines, one alto, one tenor and one bass. Gli Angeli Genève here offer a performance with bass continuo accompaniment.

Jesu meine Freude is perfectly balanced. The text alternates between the six stanzas of the Lied by Johann Franck to a tune by Crüger and verses from St. Paul's Epistle to the Romans. The construction is entirely symmetrical, with eleven movements centring around a fugue.

1	Chorale	Section A
2	Romans viii. 1	
3	Chorale	
4	Romans viii. 2	
5	Chorale	
6	Romans viii. 9	Fugue
7	Chorale	Section B
8	Romans viii. 10	
9	Chorale	
10	Romans viii. 11	
11	Chorale	

The work begins and ends with the same four-voice chorale (sections 1 and 11). As the table shows, there is symmetry in the alternation of the two texts but the musical setting, notably in sections 3 and 9, is not always symmetrical. The first section, Jesu meine Freude, presents the chorale tune in a sober four-voice harmonisation (soprano, alto, tenor, bass). In the second section, Es ist nun nichts Verdammliches, the word nichts is repeated three times, accentuated by dramatic silences. The number three is a religious symbol which evokes the Trinity, but also Christ's age at his death. Sections 4 and 8 are two trios which allow a sort of transparency in the counterpoint; frequent excursions into major keys provide another kind of relief. In the fifth section, Trotz dem alten Drachen, Crüger's tune is deformed, becoming darker and more sombre. At the heart of the work is a fugue in G major, Ihr aber seid nicht fleischlich sondern geistlich (But ye are not in the flesh, but in the Spirit), which closes in B minor, whereas all the preceding movements have been in E minor. This is a highly important section, as is evident from its central position and the meaning of the words, a commentary emphasising the distinction between the body and the spirit; the form, a long, virtuosic fugue, clearly makes it the pivot on which the rest of the work turns. Section 9, Gute Nacht, o Wesen, which portrays the abandonment of earthly existence, is in four voices but, most unusually, without a part for the bass, as if being carried away heavenward implied a loss of foundation—or perhaps in order to suggest the lightness that flying to heaven would require. The last section, Weicht, ihr Trauergeister (Depart, o grief), is in structure similar to the first, and concludes the motet with the same deceptive simplicity—in fact, a powerful declaration of faith.

Emilie Arsenijevic, Pauline Golay, Jeremy Jeanbourquin, Delia Sciretta, Sebastian Zelada
 (supervision: Manolis Mourtzakis and Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH

JESUS SCHLÄFT, WAS SOLL ICH HOFFEN

CANTATE BWV 81 – JESUS SLEEPS, WHAT SHALL I HOPE FOR

This cantata was written in Leipzig on 30 January 1724, the fourth Sunday after Epiphany, which marks the visit of the Three Kings, Balthazar, Melchior and Gaspar, to the baby Jesus. It is one of the many cantatas composed by Bach when his assignment was to write such works for the two main churches in Leipzig, St. Thomas and St. Nicolas. The title and original text come from the Bible (Matthew viii.26): Jesus and his disciples are aboard a boat when, suddenly, a storm blows up and the disciples take fright because Jesus, their protector, is asleep. Fortunately, Jesus wakes and calms the storm, marvelling at his disciples' lack of faith. The passage was taken up by Johann Crüger, then by Bach, who drew on Crüger's work in composing his cantata. The work stands apart from its fellows, being one of the very few that were rediscovered in its original version, in Bach's own hand. Structurally, it falls into two parts, in the first of which (movements 1 to 3) Christ is absent, so to speak, being asleep, while the second (movements 4 to 7) bears the stamp of his awakening. Besides being a theologian, Johann Crüger was among the most striking composers of Protestant canticles. He was appointed the cantor of the church of St. Nicolas in Berlin, a position he held until his death. He is known nowadays for many of his chorales, hymn tunes and motets. His academic writings span the breadth of knowledge in his day.

The first movement, an aria for alto, is based on a sweet, quiet melody, and refers to Christ asleep. The soloist is confronted, at the word *schläft* (sleeps), with a difficult exercise—holding an especially long note. The aria is followed by a recitative for tenor, *secco*, i.e. unaccompanied except by the bass continuo. It depicts the calm before the storm: several apprehensive intakes of breath are conveyed by silences in the wind and strings. The message is readily summarised: what hope is there in the face of death? The third movement, a tenor aria, evokes the storm in a rapid *vivace*, 3/8 tempo interrupted by several *adagio* passages in 4/4 time. Put to the test, a Christian must remain brave and strong. The notes rise and fall like waves and the faithful, intrepid Christian is represented by the tenor holding long, high notes contrasting with virtuoso vocal passages. The fourth movement, an *arioso* for bass, opens with a theme worked out fugally between the bass continuo and the solo voice. It is in this movement that Christ first appears. The marvelling Christ is portrayed, as He often is, by a bass voice: *Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam ? (Why are ye fearful, o ye of little faith?)*. The next movement, an aria for the bass, again evokes the storm, where Christ intervenes for a second time and bids the waves to cease. The storm abates and the air is at peace. This aria is followed by a recitative for alto, *secco*, preceding the seventh movement, the final chorale, which evokes Christ's supreme power in a new harmonisation of *Jesu meine Freude* and a further stanza of Johann Franck's text based on one of Johann Crüger's canticles.

Arthur Vernain-Perriot, Melisa Cokragan, Lara Gillet, Loïse Schnyder
(supervision: Manolis Mourtzakis and Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH
SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE
CANTATE BWV 180 – ADORN THYSELF, O MY SOUL

This cantata for the twentieth Sunday after Trinity dates from 22 October 1724, and is one of the 'cantatas on a chorale melody'. Bach undertook in June of that year to write cantatas on well-known Lutheran chorale melodies for every Sunday and feast day. 1724 was the 200th anniversary of the printing of the *Liederjahr* (collection of canticles), the first compilation of the Lutheran Church, which dated from the Reform of 1524. The task facing Bach's librettist, on this occasion probably Andreas Stübel (1653-1725), the former deputy head of the Thomasschule, was to marry the text of the Lutheran chorale in Luther's commentary with the cantata. The first and last verses of the original chorale tune had to remain unchanged. This cantata, like the Telemann collage preceding it, is based on the communion canticle *Schmücke dich, o liebe Seele*, which is normally used to evoke the Last Supper. The parable of the great meal is to be set in parallel with the wedding feast from Luke xiv, 16-24. There is an organ chorale, BWV 654, also named *Schmücke dich, o liebe Seele* and based on the same chorale tune. While the librettist was probably Andreas Stübel, sources differ on the author of the initial text, who appears to have been either Johann Franck, the poet and man of the law, in a passage from his *Abendmahlslied* (1649), a canticle to be sung during communion, or the cantor from the church of St. Thomas in Berlin, Johann Crüger (1598-1662). These are the same two men who produced the texts and chorale tunes used in all the pieces in this recording.

The cantata is an invitation to share in the wedding feast and a sign of God's love towards men. The opening chorale is notable for its concertant style, its richness and its beauty. The chorale tune is first heard in the wind instruments, then in the soprano line while the flutes and oboes engage in subtle imitative passages. The atmosphere is solemn, with a dancing rhythm close to a gigue. The movement is virtually a concerto for choir and orchestra, the mass of the chorus contrasting with the high melodic lines in the orchestral recorders. The second movement, an aria for tenor, features a flute playing against the singer. Bach had at his disposal in the autumn of 1724 an excellent flautist, which explains the virtuoso writing for the instrument in this movement. The dancing rhythm is reminiscent of a *bourrée*, and the rhythmic sequences in the flute and continuo symbolise knocks at the Saviour's door (Heiland). The tenor's jerky motif at *öffne bald* (open quickly) emphasises the encouraging (*ermuntern*) nature of the piece. The words invite comparison with the Song of Songs v.2, *öffne mich* (open to me). In the following recitative for soprano, the piccolo violoncello, which Bach used nine times in his cantatas between 1724 and 1726, here makes its first appearance; it was to appear for the last time in the magnificent cantata BWV 49. A chorale for soprano solo and cello such as we have here is a rarity ... The recitative, initially *secco*, livens up at the words *Ein Gotteskind (...) spricht* (a God child ... speaks). The tone is meditative: the long interludes by the cello invite reflection. Bach makes able use of the chorale tune in the fourth movement, a recitative for alto, using two recorders which follow the melody of the original canticle as they support the voice. The instrumental writing becomes more lively between the two sections sung by the alto soloist who, by the end, is almost singing *arioso*. The fifth movement, an aria for soprano, recalls Bach's secular cantatas with its hymn-like character and polonaise-like dancing rhythm. The full, homophonic, dense orchestral accompaniment with concertante interplay between two flutes and two oboes is redolent of a royal feast. The recitative for bass which follows becomes livelier in the second part, which draws on the text of a prayer, and the cantata closes conventionally with a homophonic chorale setting that alludes to the Last Supper.

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

SCHMÜCKE DICH, O MEINE SEELE TWV 1:1253-54 ADORN THEE, O MY SOUL

This is the first time this work has ever been recorded. But before considering this collage of two unpublished works by Georg Philipp Telemann, neither printed nor played since their first performances, let us look briefly at the life of this great musician.

Telemann is much less often performed nowadays than Bach; it bears remembering that, in the 18th century, his fame outstripped that of both Bach and Handel. The child of a well-to-do family, Telemann was as fluent in Latin, rhetoric and poetry as he was on the violin, the flute, the citterne and the keyboard. He began singing lessons and took his first steps in musical composition at the age of ten; two years later he wrote his first opera, *Sigismundus*. In 1701 he started at the University of Leipzig as a brilliant student of the law. His musical talent was soon spotted: the church of St. Thomas commissioned him to write a cantata every two weeks. In 1702, Telemann founded a Collegium musicum and staged the first public concerts in Germany. That same year he was appointed director of the Leipzig Opera; he would subsequently write a good twenty operas. He became the cantor of the city of Hamburg in 1721, succeeding Joachim Gerstenbüttel. One year later, having encountered problems in Hamburg, he applied for the post of cantor in Leipzig, hoping to succeed the recently deceased Johann Kuhnau. The six candidates included Johann Sebastian Bach; Telemann was the front-runner. He withdrew at the last moment, having heard that his position in Hamburg had improved, and the Thomaskirche in Leipzig had to 'make do' with Bach! Besides composing (over 3,000 works, including 1,700 cantatas and 20 full yearly cycles of church music), Telemann contrived to organise a musical life quite independent of any religious setting, founding umpteen music schools and instituting public concerts that were no longer just the preserve of the aristocracy. He was also an excellent poet, an authority on music theory and, not least, a publisher who helped to spread his own and other composers' music throughout Europe.

We were looking for a piece by someone other than Bach that used the chorale *Schmücke dich, o liebe Seele* when the Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Magdeburg told us that there were in the manuscript archive in the library of Frankfurt University two manuscripts that had never been published: a cantata and an ode, both clearly built around numerous workings of the magnificent tune. The library sent us copies of the manuscripts and, in great excitement, we produced our own editions of the two works, wondering whether either might feature on our programmes.

One reason why Telemann does not, in the history of music, enjoy the prominence that he might have done is his unbelievable prolixity: he turned out a vast number of works too uneven in quality to survive. We realised that our two undeniably splendid Telemann works would not, as such, hold their own against the Bach cantata. So we carried on looking; then we decided to follow what, in Telemann's age, was fairly standard practice but nowadays is not quite done: we put together a collage of our favourite parts from the two compositions. The result is a work entirely by Telemann that has never before existed. The two sources being virtually contemporary, there is no discrepancy in style. We do not know who wrote the text for either work, but the style is consistent and we have tried to maintain some consistency in the way the story unfolds. This makes you the first people in nearly three hundred years to hear these chorales, these recitatives and this aria since the two Lutheran masses were first performed in Hamburg.

Manolis Mourtzakis and Stephan MacLeod

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

JESU, MEINE FREUDE (BUXWV 60)

Dietrich Buxtehude wurde vermutlich 1637 in Oldesloe geboren und starb 1707 in Lübeck. Er gehört zu den bedeutendsten Musikern des 17. Jahrhunderts, aber er bleibt auch rätselhaft oder gar geheimnisvoll. Tatsächlich wissen wir nur wenig über ihn. Wir wissen nicht genau, ob er Deutscher oder Däne war, obwohl man heute eher Ersteres vermutet – eine deutsche Stadt zwischen Bremen und Hamburg trägt beispielsweise den Namen Buxtehude. Er studierte an der Latinske Skole von Helsingør und wurde mit 21 Jahren fest angestellter Organist in Helsingborg. Zwei Jahre später erhielt er das gleiche Amt an der Marienkirche von Helsingør, und 1668 wurde er Nachfolger von Franz Tunder in Lübeck. Im selben Jahr heiratete er traditionsgemäß die Tochter seines Vorgängers, Anna Margarethe Tunder. Er erwarb sich während der Jahre in Lübeck großes Ansehen, und zu seinen berühmten Schülern zählte etwa Nikolaus Bruhns, um nur einen zu nennen. Johann Sebastian Bach unternahm sogar eine weite Fußreise von Arnstadt nach Lübeck, um ihn zu hören. Bach wurde übrigens stark von Buxtehude beeinflusst, besonders was seine Kantaten angeht. Festzuhalten bleibt auch, dass Buxtehude die ersten kommerziellen Konzerte veranstaltete, die sogenannten »Abendmusiken«.

Jesu, meine Freude wurde 1686/87 komponiert. Der Text stammt aus einem 1653 geschriebenen Kirchenlied des Dichters Johann Franck. Diese Kantate für Sopran und Bass besteht aus sechs Strophen, die bis auf die letzte alle mit einem Ritornell enden. Die dreigeteilte Introduction ist instrumental. Die imitativ geführten Streicher stellen den ersten Teil, moderato, in die Nähe der Fuge, der zweite ist grave überschrieben, und der letzte, allegro, ähnelt ebenfalls einer Fuge. In der ersten Strophe, »Jesu meine Freude, meines Herzens Weide« gesellt sich der Chor zum Orchester. Die Stimmen des Chorals werden intensiver, und die Geigen folgen der Bewegung des Chors, die sie mit ausgedehnten Glissandi neu interpretieren. Der Sopran beginnt sein Solo der zweiten Strophe mit einer Weise, die der Melodie des Chorals nahe ist. Die Geigen nehmen diese Melodie am Schluss des Solos auf und schaffen damit den Übergang zur dritten Strophe, in der der Bass begleitet von den Geigen den dramatischsten Teil des Werks vorträgt. Die Pausen zwischen den Wörtern »Trotz, trotz, trotz dem alten Drachen« rücken den Gesang in die Nähe der gesprochenen Sprache, so dass der realistische Aspekt dieser Passage unterstrichen wird. Dasselbe Prinzip mit denselben Wörtern findet sich in der Motette BWV 227 von Bach. Ein schroffer Abstieg über eine ganze Oktave veranschaulicht das Wort »Abgrund«. In der vierten Strophe nimmt der Chor die Struktur der vorangehenden Strophe auf: die Wiederholung des ersten Worts, unterbrochen von Pausen – »Weg, weg, weg mit allen, allen Schätzen«. Die Streicher ahmen den Chor nach und vereinen sich dann zu homophonem Spiel. Die fünfte Strophe gehört dem Zweiten Sopran, der wie in der zweiten Strophe seinen Gesang mit Melismen verziert. Gegenüber der tragischen Konfrontation mit der Hölle in der dritten Strophe erzeugt diese Strophe eine heiterere Atmosphäre. Die Kantate schließt mit der sechsten Strophe, in der wir ein letztes Mal unsere Chormelodie vorfinden, diesmal in einem Chor zum Lobpreis Christi: »Dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude«.

Nikita Sullo, Laureline Magnin, Aurelie Arnoldi, Mathieu Werlen
(Anleitung: Manolis Mourtzakis und Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

JESU, MEINE FREUDE MOTETTE BWV 227

Diese Trauermotette wurde zu Ehren von Johanna Maria Rappold, der Tochter des Rektors der Nikolaischule in Leipzig und Witwe des Postmeisters Johann Jakob Kees, komponiert und bei ihrer Beerdigung am 18. Juli 1723 aufgeführt. Das Werk ist eine der fünf deutschen Motetten, die uns aus der Feder Johann Sebastian Bachs überliefert sind. Diese Motetten erklangen bei Feierlichkeiten zum Begräbnis oder Gedächtnis hochgestellter Leipziger Persönlichkeiten. Im 18. Jahrhundert kontrastierten die französischen und italienischen Motetten in konzertantem Stil mit reicher Instrumentalbesetzung und großen Chören deutlich mit der schlichten Strenge der deutschen Motetten. Diese wurden a cappella oder mit Basso continuo aufgeführt, also vermutlich ohne Melodieinstrumente, obwohl die moderne Praxis eine breite Auswahl an Instrumenten zulässt. In Jesu meine Freude singt der Chor vier- oder fünfstimmig: eine oder zwei Sopranstimmen, Alt, Tenor und Bass. Gli Angeli Genève entschieden sich hier für eine Begleitung durch Basso continuo.

Jesu meine Freude ist von perfekter Ausgewogenheit. Der Text verwendet abwechselnd die sechs Strophen des Lieds von Johann Franck auf eine Melodie von Crüger und Verse aus dem Brief des Apostels Paulus an die Römer. Der Aufbau mit seinen elf Abschnitten und einer Fuge in der Mitte ist völlig symmetrisch.

1	Choral	} Teil A
2	Röm. 8,1	
3	Choral	
4	Röm. 8,2	} Fuge
5	Choral	
6	Röm. 8,9	} Teil B
7	Choral	
8	Röm. 8,10	
9	Choral	
10	Röm. 8,11	
11	Choral	

Das Stück beginnt und endet mit demselben vierstimmigen Choral (Teile 1 und 11). Wie die Tabelle zeigt, schafft der Wechsel zwischen den beiden Texten eine Symmetrie, die allerdings musikalisch nicht konsequent durchgehalten wird, vor allem zwischen den Teilen 3 und 9. Der erste Teil, »Jesu meine Freude«, präsentiert den Choral, der hier auf einer einfachen vierstimmigen Harmonisierung (Sopran, Alt, Tenor und Bass) beruht. Im zweiten Teil, »Es ist nun nichts Verdammliches«, ist auffällig, dass das Wort »nichts« dreimal wiederholt wird, unterbrochen von dramatischen Pausen. Die Zahl Drei ist ein religiöses Symbol, das an die Dreifaltigkeit, aber auch das Alter Christi bei seinem Tod denken lässt. Die Teile 4 und 8 sind zwei Terzette, in denen der Kontrapunkt eine gewisse Durchsichtigkeit erhält und auch die häufige Verwendung von Dur-Tonarten für größere Leichtigkeit sorgt. Im fünften Teil, »Trotz dem alten Drachen«, wird Crügers Melodie umgestaltet, sie wird dunkler und ernster. Den Mittelpunkt des Werks, »Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich«, bildet eine Fuge in G-Dur, die auf h-moll endet – alle vorangehenden Sätze stehen dagegen in e-moll. Dieser Teil ist von besonderer Bedeutung, nicht nur aufgrund seiner zentralen Position, sondern auch durch die Aussage des Textes, der hier den Gegensatz von Körper und Geist unterstreicht. Auch seine Form, eine ausgedehnte, virtuose Fuge macht den Abschnitt eindeutig zum Angelpunkt des Werkes. Der neunte Teil, »Gute Nacht, o Wesen«, der die Abkehr vom irdischen Leben schildert, ist vierstimmig gehalten, aber ausnahmsweise ohne Bass – als bedeute die Hinwendung zum Himmel den Verlust eines Fundaments, vielleicht wird damit aber auch die Leichtigkeit veranschaulicht, die der Aufstieg zum Himmel erfordert. Der letzte Teil, »Weicht, ihr Trauergeister«, gleicht seiner Struktur nach dem ersten und beschließt die Motette auf ebenso scheinbar einfache Weise – tatsächlich aber ist sie ein machtvolles Glaubensbekenntnis.

Emilie Arsenijeovic, Pauline Golay, Jeremy Jeanbourquin, Delia Sciretta, Sebastian Zelada
 (Anleitung: Manolis Mourtzakis und Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH
JESUS SCHLÄFT, WAS SOLL ICH HOFFEN
KANTATE BWV 81

Diese Kantate entstand in Leipzig zum 30. Januar 1724, dem vierten Sonntag nach Epiphania, das die Anbetung des Jesuskinds durch die Heiligen Drei Könige – Balthasar, Melchior und Kaspar – feiert. Das Werk ist eine der vielen Kantaten, die Bach als Thomaskantor in Leipzig für die Thomaskirche und die Nikolaikirche zu komponieren hatte. Titel und Text basieren auf dem Tagesevangelium (Matthäus 8, 24–26). Der Abschnitt schildert, wie Jesus und seine Jünger sich in einem Schiff auf dem Wasser befinden. Plötzlich kommt ein Sturm auf, und die Jünger geraten in Angst, denn Jesus, ihr Beschützer, schläft. Zum Glück erwacht Jesus und beruhigt das Unwetter. Er wundert sich über den mangelnden Glauben seiner Jünger. Diese Passage wurde von Johann Crüger aufgegriffen und war später eine Inspirationsquelle für Bach bei der Komposition seiner Kantate. Es ist eine der wenigen Kantaten, die in Bachs eigener Handschrift überliefert sind. Das Werk ist zweigeteilt: Im ersten Teil (Nr. 1–3) ist Christus gewissermaßen abwesend, weil er schläft; der zweite Teil (Nr. 4–7) ist durch sein Erwachen geprägt. Johann Crüger war nicht nur Theologe, sondern auch einer der bedeutendsten Komponisten protestantischer Kirchenlieder. Er war Kantor der Nikolaikirche in Berlin und behielt dieses Amt bis zu seinem Tod. Heute ist er durch zahlreiche Choräle, Lieder und Motetten bekannt. In seinen theoretischen Schriften fasste er das Wissen seiner Epoche zusammen.

Der Altarie Nr. 1 liegt eine sanfte, ruhige Melodie zugrunde, die an den schlafenden Jesus denken lässt. Beim Wort »schläft« hat der Solo-Alt die schwierige Aufgabe, einen Ton besonders lange zu halten. Auf diese Arie folgt das Tenorrezitativ Nr. 2. Es ist ein Secco-Rezitativ, d. h. es wird nur vom Basso continuo begleitet. Durch einige Momente der Furcht in Form von Pausen der Streicher und Holzbläser unterbrochen, stellt es die Ruhe vor dem Sturm dar. Man kann es in einem Satz zusammenfassen: »Welche Hoffnung bleibt im Angesicht des Todes?«. Die Tenorarie Nr. 3 schildert den Sturm: in raschem Tempo, vivace im 3/8-Takt, mit einigen Unterbrechungen adagio im 4/4-Takt. Der Prüfung gegenüber soll der Christ mutig und stark bleiben. Die Töne steigen und fallen wie Wellen, und der gläubige, standhafte Christ wird durch den Tenor verkörpert, der lang ausgehaltene hohe Töne singt, die mit virtuosen Vokalisen kontrastieren. Das Bassarioso Nr. 4 beginnt mit einem kanonisch von Singstimme und Basso continuo vorgetragene Motiv. In diesem Abschnitt greift Christus zum ersten Mal ein. Er wird wie so häufig durch den Bass verkörpert und fragt: »Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam?«. Die Bassarie Nr. 5 ist eine zweite Sturm-Arie. Erneut ist hier Christus zu hören, der jetzt dem Tosen Einhalt gebietet. Das Unwetter beruhigt sich, es kehrt Frieden ein. Auf diese Arie folgen das Altrezitativ Nr. 6, secco, und der abschließende Choral Nr. 7, der die Allmacht Christi beschwört. Es handelt sich um eine neue Harmonisierung von Jesu meine Freude und eine neue Strophe dieses Texts von Johann Franck, die auf ein Lied von Johann Crüger zurückgeht.

*Arthur Vernain-Perriot, Melisa Cokragan, Lara Gillet, Loïse Schnyder
(Anleitung: Manolis Mourtzakakis und Stephan MacLeod)*

JOHANN SEBASTIAN BACH
SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE
KANTATE BWV 180

Diese Kantate für den 20. Sonntag nach Trinitatis wurde am 22. Oktober 1724 uraufgeführt und gehört zu den sogenannten »Choralkantaten«. Im Juni jenes Jahres hatte Bach begonnen, für jeden Sonntag und kirchlichen Feiertag Kantaten über Melodien bekannter lutherischer Choräle zu schreiben. Es war genau 200 Jahre nach dem »Liederjahr der Reformation« 1524, in dem besonders viele lutherische Kirchenlieder veröffentlicht wurden. Zu jener Zeit erschienen auch die ersten protestantischen Gesangsbücher. Die Aufgabe von Bachs Librettisten – hier vermutlich Andreas Stübel (1653–1725), ehemaliger Konrektor der Thomasschule – bestand darin, in die Kantate den Text des lutherischen Chorals einzugliedern, der in Beziehung zum Tagesevangelium (Matthäus 22, 1–14) steht. Die erste und letzte Strophe der ursprünglichen Choralmelodie sollten unverändert bleiben. Wie auch die vorangehende Telemann-Collage basiert die Kantate auf dem Kommunion-Choral »Schmücke dich, o liebe Seele«, der traditionell im Zusammenhang mit dem Abendmahl gesungen wird. Das Gleichnis vom Hochzeitsfest bei Matthäus hat eine Parallele in dem großen Abendessen bei Lukas 14, 16–24. Über die Choralmelodie hat Bach auch einen Orgelchoral mit demselben Titel komponiert (BWV 654). Wenn auch der Librettist wohl Andreas Stübel war, so gibt es doch unterschiedliche Angaben, was den Autor des Originaltexts angeht. Entweder handelt es sich um den Dichter und Juristen Johann Franck (1618–1677) und einen Text aus seinem »Abendmahlslied« (1649) bzw. seines Lieds, das während des Abendmahls zu singen war, oder um Johann Crüger (1598–1662), den Kantor der Nikolaikirche in Berlin. Wieder begegnen wir also Franck und Crüger, den Schöpfern aller Choraltexte und -melodien dieser Aufnahme.

Es geht in dieser Kantate um die Einladung, an einem Hochzeitsmahl teilzunehmen, und um ein Zeichen der Liebe Gottes zu den Menschen. Der Eingangschor Nr. 1 ist durch seine konzertierende Anlage, seine Pracht und Schönheit gekennzeichnet. Die Choralmelodie erscheint zuerst in den Holzbläsern, dann im Sopran, während die Flöten und Oboen imitatorisch einen spielerischen Dialog führen.

Es herrscht eine festliche Atmosphäre, der tänzerische Rhythmus ähnelt einer Gigue. Es handelt sich fast um ein Konzert für Chor und Orchester, denn der Chor bildet eine homogene Einheit, die mit dem Orchester und dessen hoher Melodielinie der Blockflöten kontrastiert. In der Tenorarie Nr. 2 ist die Querflöte besonders auffällig, die sich neben dem Sänger in Szene setzt. Im Herbst 1724 stand Bach ein hervorragender Flötist zur Verfügung, und das erklärt die Virtuosität der Flötenstimme in diesem Satz. Der tänzerische Rhythmus ähnelt dem einer Bourrée, die rhythmischen Passagen der Flöte und des Continuos symbolisieren das Klopfen des Heilands an die Pforte. Das ruckartige Motiv des Tenors auf die Worte »öffne bald« unterstreicht den »ermunternden« Charakter dieses Satzes. Diese Worte haben eine Entsprechung im Hohenlied Salomos 5, 2: »Tu mir auf«. Im Sopranrezitativ Nr. 3 ist das Violoncello piccolo zu hören, das Bach in seinen Kantaten von 1724 bis 1726 neunmal verwendet und das hier zum ersten Mal erscheint; das letzte Mal erklingt es in der herrlichen Kantate BWV 49. Nur selten findet man wie hier einen Choral für Sopransolo und Violoncello. Das Rezitativ, zu Beginn secco, belebt sich bei den Worten »Ein Gotteskind [...] spricht«. Der Ton ist meditativ. Die langen Zwischenspiele des Cellos laden zur Besinnung ein. Bach integriert geschickt den Choral in das Altrezitativ Nr. 4, indem er zwei Blockflöten einsetzt, die der Originalmelodie folgen und die Singstimme stützen. Sie werden lebhafter zwischen den beiden Abschnitten des Alts, der gegen Ende fast arioso singt. Die Sopranarie Nr. 5, die sich durch ihren hymnischen Charakter und tänzerischen Rhythmus der Polonaise nähert, erinnert an Bachs weltliche Kantaten. Die Begleitung durch das volle Orchester, homophon, geschlossen, mit konzertierendem Spiel zwischen den beiden Flöten und den beiden Oboen, lässt an ein fürstliches Festmahl denken. Das Bassrezitativ Nr. 6 auf einen Gebetstext belebt sich im zweiten Teil, den Schluss der Kantate bildet auf konventionelle Art ein homophoner Choral Nr. 7 mit einer Anspielung auf das heilige Abendmahl.

Manolis Mourtzakis

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

SCHMÜCKE DICH, O MEINE SEELE TWV 1:1253-54

Das Werk wurde hier zum ersten Mal eingespielt, aber bevor wir uns dieser Collage von zwei unveröffentlichten Stücken Georg Philipp Telemanns widmen, die nie im Druck erschienen sind und seit ihrer Entstehungszeit nicht aufgeführt wurden, wollen wir uns mit dem Leben dieses großen Musikers befassen.

Telemann wird heutzutage sehr viel weniger gespielt als Bach, doch im 18. Jahrhundert übertraf er Bach oder Händel an Ansehen! Sein Werdegang ist beeindruckend. Georg Philipp Telemann stammt aus einer gut situierten Familie. Er hatte Unterricht in Latein, Rhetorik und Literatur und spielte Geige, Flöte, Zither und Tasteninstrumente. Mit zehn Jahren nahm er Gesangsunterricht und begann zu komponieren. Zwei Jahre später schrieb er seine erste Oper, *Sigismundus*. 1701 nahm er ein erfolgreiches Jurastudium an der Universität Leipzig auf. Dort fiel seine musikalische Begabung rasch auf: Die Thomaskirche beauftragte ihn, alle zwei Wochen eine Kantate zu schreiben. 1702 gründete Telemann ein »Collegium musicum« und organisierte die ersten öffentlichen Konzerte in Deutschland. Im selben Jahr wurde er zum Direktor des Leipziger Opernhauses ernannt. Er komponierte dort etwa 20 Opern. 1721 wurde er als Nachfolger Joachim Gerstenbüttels Kantor am Johanneum und Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen. Angesichts von Problemen in Hamburg bewarb er sich ein Jahr später um das Amt des Kantors in Leipzig als Nachfolger des unlängst verstorbenen Johann Kuhnau. Unter den sechs Kandidaten, zu denen auch Johann Sebastian Bach gehörte, war Telemann der Favorit. Als seine Lage in Hamburg sich besserte, zog er im letzten Moment seine Bewerbung zurück. Die Leipziger Thomaskirche musste sich mit Bach für den freien Posten »begnügen«! Neben seiner Arbeit als Komponist (er schrieb über 3.000 Werke, darunter 1.700 Kantaten und 20 Jahreszyklen geistlicher Musik) hat Telemann ein bürgerliches Musikleben fern jedes religiösen Rahmens ins Leben gerufen, vor allem durch die Gründung zahlreicher Musikschulen und die Organisation öffentlicher Konzerte, die nicht mehr dem Adel vorbehalten waren. Er war auch ein hervorragender Dichter, ein großer Musiktheoretiker und schließlich ein Verleger, der dazu beitrug, seine eigene Musik und die anderer Komponisten in ganz Europa zu verbreiten.

Wir waren auf der Suche, ob außer Bach auch ein anderer Komponist ein Stück unter Verwendung des Chorals »Schmücke dich, o liebe Seele« komponiert habe, als das »Zentrum für Telemann-Pflege und Forschung« in Magdeburg uns auf zwei unveröffentlichte Manuskripte in der Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek Frankfurt hinwies. Es handelt sich um eine Kantate und eine Ode, beide offenkundig um diesen herrlichen Choral herum aufgebaut, der mehrfach erscheint. Die Bibliothek stellte uns Kopien dieser Manuskripte zur Verfügung, und wir haben begeistert unsere eigene Edition der beiden Stücke erstellt, um dann zu entscheiden, ob eines davon in unser Programm passen würde.

Dass Telemann in der Musikgeschichte nicht den gebührenden Platz gefunden hat, liegt unter anderem daran, dass seine unglaubliche Produktivität auch viele Werke von sehr unterschiedlicher Qualität hervorgebracht hat, die einfach nicht überdauern konnten. Wir merkten, dass unsere beiden Stücke von Telemann zwar großartig sind, dem Vergleich mit Bachs Kantate aber nicht standhalten. Also haben wir weitergesucht, bevor wir uns zu einer Praxis entschlossen, die zu Telemanns Zeit durchaus üblich war, heutzutage aber eigentlich nicht mehr aktuell ist: Wir stellten eine Collage aus den Werkteilen her, die uns am besten gefielen. Das Ergebnis ist ein Stück, das es so nie gegeben hat, das aber zur Gänze von Telemann ist. Die beiden Quellen stammen etwa aus der gleichen Zeit, so dass es keinen Stilbruch gibt. Die Verfasser der beiden Texte kennen wir nicht, aber stilistisch passen sie zusammen, und wir haben versucht, einen zusammenhängenden Gedankenfaden herzustellen. So hören Sie denn als erste nach fast drei Jahrhunderten und zwei lutherischen Messen in Hamburg diese Choräle, diese Rezitative und diese Arie.

Manolis Mourtzakis und Stephan MacLeod

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)

JESU, MEINE FREUDE (BUXWV 60)

JÉSUS, MA JOIE

Dietrich Buxtehude serait né à Oldesloe vers 1637 et mort à Lübeck en 1707. Il est l'une des plus importantes figures musicales du 17^e siècle mais il garde un côté énigmatique, voire mystérieux. Nous ne possédons en effet que très peu d'informations à son sujet. Nous ne savons pas exactement s'il était Allemand ou Danois, bien qu'aujourd'hui nous tendions vers la première hypothèse : une ville allemande se situant entre Brême et Hambourg porte ainsi le nom de Buxtehude. Il étudie à la Latinske Skole d'Elseneur et à l'âge de vingt ans il devient l'organiste attitré d'Hälsingborg. Deux ans plus tard, il est reçu pour le même poste à la Marienkirche d'Elseneur, et en 1668 il succède à Franz Tunder à Lübeck. Durant cette même année, il épouse comme le veut la tradition la fille de son prédécesseur, Anna Margarethe Tunder. Il acquiert durant ces années passées dans cette ville une solide réputation et compte des élèves célèbres tels que Nikolaus Bruhns, pour ne citer que lui. Johann Sebastian Bach entreprend même un long voyage à pied d'Arnstadt à Lübeck pour l'écouter. Bach sera d'ailleurs très influencé par Buxtehude, notamment pour ses cantates. Précisons encore que Buxtehude est à l'origine des premiers concerts payants, les Abendmusiken.

Jesu, meine Freude a été composé entre 1686 et 1687. Les paroles sont tirées d'un cantique du poète Johann Franck écrit en 1653, et reprises par Buxtehude trente-trois ans plus tard. Cette cantate, qui contient six strophes se terminant toutes par une ritournelle excepté la strophe finale, est destinée à deux sopranos et une basse. L'introduction est instrumentale. Elle est divisée en trois parties. Les échos entre les cordes, apparentent la première partie moderato à une fugue, la seconde est grave, et la dernière, allegro, s'approche aussi d'une fugue. C'est au premier vers, Jesu meine Freude, meines Herzens Weide (Jésus, ma joie, délice de mon cœur) que le chœur se mêle à l'orchestre. Les voix du choral s'intensifient et les violons suivent le mouvement du chœur en le réinterprétant grâce à de larges glissandos. Le soprano entame son solo de la deuxième strophe sur un air proche de la mélodie de choral. Les violons reprendront cette mélodie dès la fin du solo, ce qui permettra la transition vers la troisième strophe où la basse soliste interprète la partie la plus dramatique, accompagnée des violons. Les silences qui entrecoupent les paroles Trotz, trotz, trotz dem alten Drachen (En dépit du vieux dragon) rapprochent le chant du parler, ce qui accentue l'aspect réaliste de ce passage. On retrouve ce même principe avec ces mêmes paroles dans le motet BWV 227 de Bach. Une violente descente d'une octave illustre le mot Abgrund (abîme). Dans la quatrième strophe, le chœur reprend la même structure qu'à la strophe précédente : la répétition du premier mot, séparé par des silences, Weg, weg, weg mit allen, allen Schätzen (Loin de moi tous les trésors). Les cordes leur font écho puis s'unissent pour jouer de manière homophone. La cinquième strophe fait place à l'autre soprano qui, comme lors de la deuxième strophe, agrémente son chant de mélismes. Une ambiance plus sereine se ressent à l'écoute de ce vers, en comparaison de la tragique confrontation avec les Ténèbres du troisième vers. La cantate se clôt au sixième vers où nous retrouvons une dernière fois notre mélodie de choral avec un chœur de dévotion au Christ. Dennoch bleibst du auch im Leide, Jesu, meine Freude (Dans la souffrance tu demeures néanmoins, Jésus, ma joie).

Nikita Sullo, Laureline Magnin, Aurelie Arnoldi, Mathieu Werlen
(supervision : Manolis Mourtzakis et Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

JESU, MEINE FREUDE MOTET BWV 227

JÉSUS MA JOIE

Ce motet funèbre fut composé en l'honneur de Johanna Maria Rappold, fille du recteur de la Nickolaischule à Leipzig et veuve du haut fonctionnaire des postes Johann Jakob Kees. Jouée à l'occasion de ses funérailles le 18 juillet 1723, cette œuvre fait partie des cinq motets allemands qui nous sont parvenus de la main de Johann Sebastian Bach. Ces motets ont été joués, chacun, lors de cérémonies funèbres ou commémoratives pour des hauts dignitaires de Leipzig. Au XVIII^e siècle, les motets français et italiens créés dans un style concertant, soit avec un riche effectif instrumental et des grands chœurs, s'opposaient à l'austérité des motets allemands. Ces derniers étaient exécutés a capella ou avec une basse continue, et donc probablement sans instruments mélodiques, bien que l'usage moderne laisse une grande latitude dans le choix de l'instrumentation. Dans le cas de Jesu meine Freude, le chœur est à quatre ou cinq voix, qui se divisent en une ou deux sopranos, un alto, un ténor et une basse. Gli Angeli Genève propose ici un accompagnement avec une basse continue.

Jesu meine Freude est caractérisé par un équilibre parfait. Le texte utilise alternativement les six strophes du Lied de Johann Franck sur une mélodie de Crüger et des versets de l'Épître de Saint-Paul aux Romains. Sa construction est tout à fait symétrique, avec onze parties et une fugue au cœur de celles-ci.

1	Choral	Section A
2	Épître 8.1	
3	Choral	
4	Épître 8.2	
5	Choral	
6	Épître 8.9	Fugue
7	Choral	Section B
8	Épître 8.10	
9	Choral	
10	Épître 8.11	
11	Choral	

La pièce débute et s'achève avec le même choral à quatre voix (parties 1 et 11). Comme l'indique le tableau, l'alternance des deux textes crée une symétrie, mais celle-ci n'est pas musicalement systématique, notamment entre les parties 3 et 9. La première partie, Jesu meine Freude présente le choral qui repose ici sur une sobre harmonisation à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse). Dans la seconde partie, Es ist nun nichts Verdammliches, on remarque que le mot nichts est répété trois fois, accentué par des silences dramatiques. Le chiffre 3 est un symbole religieux qui évoque la Trinité, mais aussi l'âge du Christ à sa mort. Les parties 4 et 8 sont deux trios qui permettent une sorte de transparence du contrepoint et dont les fréquents passages par des tonalités majeures sont une autre forme d'allègement. Dans la cinquième partie, Trotz dem alten Drachen, la mélodie de Crüger est déformée, elle s'obscurcit et devient plus grave. Au centre de l'œuvre, Ihr aber seid nicht fleischlich sondern geistlich (Or vous n'êtes pas de la chair, mais de l'Esprit), une fugue en sol majeur s'achevant en si mineur – alors que les mouvements précédents sont en mi mineur. Cette partie a une grande importance comme en témoignent sa position centrale ainsi que le sens de son texte, un commentaire insistant sur l'opposition entre le corps et l'esprit ; sa forme, une longue fugue virtuose, en fait clairement l'axe autour duquel est articulée toute l'œuvre. La partie 9, Gute Nacht, o Wesen, qui dépeint l'abandon de la vie terrestre, est à quatre voix, mais chose très rare, sans voix de basse, comme si l'arrachement vers les cieux impliquait la perte d'une fondation, ou alors est-ce la légèreté que requiert l'envol vers les cieux ? On remarque enfin que la dernière partie, Weicht, ihr Trauergeister (Eloignez-vous, esprits lugubres) est, par sa structure, similaire à la première et clôt le motet dans la même simplicité trompeuse, en fait une puissante profession de foi.

Emilie Arsenijevic, Pauline Golay, Jeremy Jeanbourquin, Delia Sciretta, Sebastian Zelada
 (supervision : Manolis Mourtzakis et Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH
JESUS SCHLÄFT, WAS SOLL ICH HOFFEN
CANTATE BWV 81 – JÉSUS DORT, QUE PUIS-JE ESPÉRER

Cette cantate fut écrite à Leipzig, le 30 janvier 1724, quatrième dimanche après l'Épiphanie qui célèbre la visite de l'enfant Jésus par les Rois Mages : Balthazar, Melchior et Gaspard. Elle fait partie des nombreuses cantates composées par Bach au temps où il avait pour mission d'en composer pour les deux églises principales de Leipzig, celles de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas. Le titre et le texte d'origine sont tirés de la Bible (Matthieu, VIII, 26). Dans ce passage, Jésus et ses disciples sont sur une barque. Soudain, la tempête se lève et les disciples prennent peur car Jésus, leur protecteur, s'est endormi. Heureusement Jésus se réveille et calme la tempête. Il s'étonne du manque de foi de ses disciples. Ce passage fut repris par Johann Crüger, puis par Bach qui s'en inspira lors de la composition de la cantate. Elle se distingue de ses consœurs car c'est une des seules qui fut retrouvée dans sa version originale, écrite de sa propre main. Sa structure est en deux parties, une première (n° 1 au n° 3) où le Christ est en quelque sorte absent puisqu'il dort, et une seconde (n° 4 au n° 7) marquée du sceau de son réveil. En plus d'être théologien, Johann Crüger fut l'un des plus remarquables mélodistes de cantiques protestants. Il fut nommé cantor de l'église Saint-Nicolas de Berlin, poste qu'il gardera jusqu'à sa mort. Il est connu aujourd'hui pour nombre de ses chorals, de ses mélodies et de ses motets. Ses écrits théoriques recensent les connaissances de son époque.

L'aria d'alto n° 1 est basée sur une mélodie plutôt douce et calme, et fait référence au Christ qui dort. Sur *schläft* (dort), l'alto solo est confronté à un exercice difficile, la tenue d'une note particulièrement longue. L'aria est suivie du récitatif de ténor n° 2, *secco*, c'est-à-dire sans accompagnement musical autre que celui de la basse continue. Doté de quelques souffles d'appréhension réalisés par des silences aux cordes et aux vents, il représente le calme avant la tempête. Il peut se résumer en une phrase : « Quel espoir reste-t-il devant la mort ? ». L'aria de ténor n° 3 évoque la tempête, avec un tempo rapide, vivace à 3/8, et comporte quelques ruptures *adagio* à 4/4. Face à l'épreuve, le Chrétien doit rester courageux et fort. Les notes montent et descendent comme des vagues et le Chrétien plein de foi et de bravoure est représenté par le ténor, qui tient de longues notes tenues aiguës contrastant avec des vocalises virtuoses. L'arioso de basse n° 4 débute sur un motif fugué entre la basse continue et la voix. C'est dans cette partie que le Christ intervient pour la première fois. Le Christ, qui s'étonne, est incarné comme très souvent par la basse: *Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam ?* L'aria de basse n° 5 est une deuxième aria de tempête où le Christ intervient pour la seconde fois et ordonne aux vagues de s'arrêter. Le temps s'adoucit, l'atmosphère est apaisée. Cette aria est suivie d'un récitatif d'alto n° 6, *secco*, qui précède le choral n° 7 final, évoquant la puissance suprême du Christ, sur une nouvelle harmonisation de *Jesu meine Freude* et une nouvelle strophe de ce texte de Johann Franck, basée sur un cantique de Johann Crüger.

Arthur Vernain-Perriot, Melisa Cokragan, Lara Gillet, Loïse Schnyder
(*supervision* : Manolis Mourtzakis et Stephan MacLeod)

JOHANN SEBASTIAN BACH
SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE
CANTATE BWV 180 – PARE-TOI, Ô CHÈRE ÂME

Cette cantate pour le vingtième dimanche après la Trinité date du 22 octobre 1724 et fait partie des « cantates sur mélodie de choral ». C'est en effet en juin de cette année-là que Bach entreprit de concevoir pour chaque dimanche et jour de fête des cantates sur des mélodies de chorals luthériens connus. L'année 1724 marquait les 200 ans du Liederjahr (Recueil de cantiques) qui datait de la Réforme de 1524, pendant laquelle on avait également imprimé ce premier recueil de l'Eglise luthérienne. La tâche du librettiste de Bach – probablement en cette occasion Andreas Stübel (1653-1725), l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule – était de marier à la cantate le texte du choral luthérien compris dans le commentaire du prédicateur. La première et la dernière strophe de la mélodie de choral originale devaient rester inchangées. Cette cantate, comme le collage de Telemann qui précède, est basée sur le cantique de communion Schmücke dich, o liebe Seele qui est habituellement utilisé pour évoquer la Dernière Cène. La parabole du Grand Dîner est à mettre en parallèle avec le festin de noces de Luc XIV, 16-24. Notons qu'il existe un choral pour orgue BWV 654 du même nom que la cantate, basé sur cette mélodie de choral. Si le librettiste devait être Andreas Stübel, nos sources divergent quant à l'auteur du texte original ; il s'agirait soit du poète et homme de droit Johann Franck (1618-1677) et d'un texte tiré de son Abendmahlslied (1649) ou de son lied destiné à être entonné durant la communion, soit de paroles écrites par le cantor berlinois de l'église Saint-Nicolas, Johann Crüger (1598-1662). Nous retrouvons-là Franck et Crüger qui sont à l'origine des textes et mélodies de choral de toutes les pièces de cet enregistrement.

Il s'agit dans cette cantate d'une invitation à partager le repas de noces et d'un signe d'amour divin face aux hommes. Le chœur d'entrée n° 1 est caractérisé par son aspect concertant, par sa richesse et sa beauté. On retrouve le thème du choral aux instruments à vent d'abord, puis dans la partie de soprano, alors que les flûtes et les hautbois se répondent en de subtils jeux d'imitation.

L'atmosphère est solennelle, avec un rythme dansant proche de celui de la gigue. Il s'agit là presque d'un concerto pour chœur et orchestre, tant le chœur forme une masse homogène qui contraste avec l'orchestre caractérisé par la ligne mélodique aiguë des flûtes à bec. Dans l'aria de ténor n° 2 on remarque la flûte traversière qui parade avec le chanteur. En automne 1724, Bach avait à sa disposition un excellent flûtiste, ce qui explique la virtuosité du traverso dans ce mouvement. Le rythme dansant est proche de celui de la bourrée et les séquences rythmiques de la flûte et du continuo symbolisent les coups à la porte du Sauveur (Heiland). Le motif saccadé du ténor sur öffne bald (ouvre vite) souligne le caractère encourageant (ermuntern) du mouvement. Ces paroles sont à mettre en relation avec le Cantique des Cantiques V, 2 öffne mich (ouvre-moi). Nous trouvons dans le récitatif de soprano n° 3 le violoncelle piccolo, qui a été utilisé neuf fois dans les cantates de Bach de 1724 à 1726 et qui fait ici sa première apparition tandis qu'il apparaîtra pour la dernière fois dans la magnifique BWV 49. Il est peu courant de trouver comme ici un choral pour voix de soprano solo et violoncelle... Le récitatif, secco au début, s'anime aux paroles Ein Gotteskind (...) spricht (Un enfant de Dieu ... dit). Le ton est méditatif : les intermèdes prolongés du violoncelle piccolo incitent à la réflexion. Bach invite habilement le choral dans le récitatif d'alto n° 4 en utilisant deux flûtes à bec, qui suivent la mélodie du cantique original et qui viennent soutenir la voix. Elles s'animent entre les deux interventions de l'alto qui, vers la fin, chante presque en arioso. L'aria de soprano n° 5, par son caractère hymnique et son rythme dansant proche de celui de la polonaise, rappelle les cantates profanes de Bach. L'accompagnement de l'orchestre complet, homophone et soudé, avec son jeu concertant entre les deux flûtes et les deux hautbois, évoque le festin royal. Le récitatif de basse n° 6 s'anime dans sa deuxième partie, sur un texte de prière et la cantate se termine de manière conventionnelle par un choral n° 7 homophone avec une mention de la Sainte Cène.

Manolis Mourtzakis

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

SCHMÜCKE DICH, O MEINE SEELE TWV 1:1253-54 PARE-TOI, Ô CHÈRE ÂME

Cette pièce est enregistrée ici pour la première fois, mais avant de nous pencher sur ce collage de deux œuvres inédites de Georg Philipp Telemann, jamais éditées ni rejouées depuis leur création, intéressons-nous à la vie de ce grand musicien.

Telemann est bien moins joué que Bach de nos jours, mais rappelons qu'au XVIII^e siècle son aura dépassait celle de Bach ou de Haendel ! Son parcours est impressionnant. Issu d'une famille aisée, Georg Philipp Telemann manie le latin, la rhétorique et la poésie aussi bien que le violon, la flûte, la cithare ou le clavier. A dix ans, il prend des cours de chant et s'initie à la composition musicale pour écrire deux ans plus tard son premier opéra Sigismundus. En 1701, il entreprend de brillantes études de droit à l'Université de Leipzig. Son talent pour la musique est vite repéré : l'église Saint-Thomas lui commande alors une cantate toutes les deux semaines. En 1702, Telemann fonde un Collegium musicum et organise les premiers concerts publics d'Allemagne. La même année, il est nommé directeur de l'Opéra de Leipzig. Il va d'ailleurs y composer une vingtaine d'opéras. En 1721, il devient le Cantor de la ville de Hambourg, succédant à Joachim Gertenbüttel. Une année plus tard, victime de difficultés dans cette ville, il dépose sa candidature au poste de Cantor de Leipzig pour succéder à Johann Kuhnau qui vient de décéder. Des six candidats, dont Johann Sebastian Bach lui-même, Telemann est le favori. Il retire sa candidature au dernier moment, dès qu'il apprend que sa situation à Hambourg s'est améliorée, et la Thomaskirche de Leipzig doit « se contenter » de Bach pour le poste vacant ! En plus de son activité de compositeur (plus de 3000 œuvres à son actif, dont 1700 cantates et 20 cycles annuels de musique sacrée), Telemann a su organiser une vie musicale civile indépendante de tout cadre religieux, notamment en fondant de nombreuses écoles de musique et en instituant des concerts publics non plus uniquement réservés à l'aristocratie. Il fut également un excellent poète, un grand théoricien de la musique et enfin, un éditeur qui contribua à diffuser sa musique et celle des autres dans l'Europe entière.

Nous étions à la recherche d'une pièce d'un autre compositeur que Bach utilisant le choral Schmücke dich, o liebe Seele, quand le Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung de Magdeburg nous a indiqué l'existence de deux manuscrits jamais édités et stockés dans le fond de manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Francfort. Il s'agit d'une Cantate et d'une Ode, toutes deux clairement construites autour de nombreuses utilisations de ce magnifique choral. Cette bibliothèque nous a fait parvenir une copie de ces manuscrits et nous avons avec beaucoup d'excitation préparé notre propre édition des deux pièces en question, afin de décider si l'une ou l'autre pouvait prendre place dans notre programme.

Une des raisons pour lesquelles Telemann n'a pas laissé dans l'Histoire de la Musique la place qu'il mériterait, c'est que son incroyable fécondité a produit de nombreuses œuvres dont les qualités sont parfois trop inégales pour leur accorder la postérité. Nous avons réalisé que dans leur totalité, nos deux œuvres de Telemann, certes magnifiques, ne faisaient pas le poids par rapport à la cantate de Bach. Nous avons donc continué à chercher, avant de nous décider à adopter une pratique qui était assez courante à l'époque, mais que l'on ne fait plus vraiment aujourd'hui, à savoir un collage de ce que nous préférons dans les deux œuvres. Le résultat est une œuvre qui n'a jamais existé, mais qui est entièrement de Telemann. Les deux sources sont presque contemporaines et il n'y a donc pas de rupture stylistique. Nous ne connaissons pas les auteurs des textes ni de l'une ni de l'autre pièce, mais leurs styles concordent et nous avons tenté de reproduire une dramaturgie cohérente. Vous êtes donc les premiers auditeurs depuis presque trois siècles et deux messes luthériennes à Hambourg, à entendre ces chorals, ces récits et cet air.

Manolis Mourtzakis et Stephan MacLeod