

BACHASSE

Opposites attract

Benno Schachtner
Stefan Temmingh

The Gentleman's Band
Wiebke Weidanz
Domen Marinčič



Stefan Temmingh

recorder (1)

Benno Schachtner

countertenor (2)

The Gentleman's Band

Wiebke Weidanz

harpichord, lute-harpichord & chest organ (3)

Domen Marinčič

viola da gamba & violoncello (4)

www.stefanemmingh.com

www.benno-schachtner.com

Instruments

Alto recorder in F, after Bressan, London; by Ernst Meyer, Ins, 2015 (1-3, 10, 14-16)

Sixth flute in D[♯], after Reich; by Heinz Ammann, Wollerau, 2012 (5)

Alto recorder in F, after Denner, Nuremberg; by Ernst Meyer, Paris, 2005 (11)

Alto recorder in E, after Bressan, London; by Ernst Meyer, Paris, 2004 (13)

Double-manual harpsichord after Johann Daniel Dulcken, 1745; by Matthias Griewisch, Bammental, 2007

Lute-harpichord after an Italian model; by Christian Fuchs, 2006 (lent by Andreas Küppers)

Chest organ after Adam Gottlob Casparini, Vilnius, 1776, and an anonymous instrument, Nuremberg, ca. 1620;

by Gregor Bergmann, Leer, 2013 (lent by Tomaž Sevšek Sramel & Domen Marinčič)

Violoncello after Italian models; by Blaž Demšar, Ljubljana, 1960

Viola da gamba after Nicolas Bertrand, Paris, 1701; by Peter Erben, Munich, 2012

Johann Adolph Hasse (1699-1783)

Cantata per flauto (1,3,4)

1 Allegro 4:27

2 Adagio 4:59

3 Allegro 3:40

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

4 **Präludium in F sharp minor BWV 883** (3) 2:45

(from *Das Wohltemperierte Klavier, part II*)

5 **Kein Arzt ist außer dir zu finden** (1,2,3,4) 3:53

(from *Cantata Ihr werdet weinen und heulen BWV 103*)

Johann Adolph Hasse

Bella, mi parto, oh Dio (2,3)

6 Recitativo *Bella, mi parto, oh Dio* 1:53

7 Aria *Nel pensar ch'io sarò privo* 5:48

8 Recitativo *Ma di cara beltà* 1:17

9 Aria *S'hai pietà del mio timore* 3:47

Johann Sebastian Bach

10 **Allemanda** (1) 4:58

(from *Partita No. 2 BWV 1004*)

11 **Die Obrigkeit ist Gottes Gabe** (1,2,3,4) 3:07

(from *Cantata Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119*)

12 **Sarabande** (4) 2:09

(from *Suite No. 5 in C minor BWV 1011, transposed to G minor*)

13 **Leget euch dem Heiland unter** (1,2,3,4) 7:03

(from *Cantata Himmelskönig sei willkommen BWV 182*)

Johann Adolph Hasse

Scrivo in te l'amato Nome (1,2,3,4)

14 Andante moderato *Scrivo in te* 6:23

15 Recitativo *Oh pianta avventurosa* 1:11

16 Allegro *Per te di lieto Aprile* 5:04

Total time: 62:33



"Opposites attract"

Stefan Temmingh, Benno Schachtner, Wiebke Weidanz and Domen Marinčič discuss their "Bach – Hasse" project

A conversation with *Karsten Erik Ose*

Stefan Temmingh, you have recorded works by Johann Adolph Hasse and Johann Sebastian Bach. Most listeners associate Bach with his large-scale sacred works, the cantatas and passions, and his benchmark contrapuntal works, like "The Art of Fugue" and the "Musical Offering". Hasse, along with George Frederic Handel, is known as the most important opera composer of the early 18th century. At first glance, these two styles do not really seem to fit together. Or do opposites ultimately attract? What is the concept behind this juxtaposition?

From a modern perspective, Bach and Hasse really don't go together. In my opinion, unfortunately, we live in a monoculture today. As a 21st-century musician I find it sad to see that people – whether they live in Munich, Paris, or Tokyo – wear the same fashions. You'll find the same American chain-store coffee-cups in the dustbins of the metros around the world. In the same way, we've developed a kind of international musical taste. In the baroque era it was different: every country had its own style.

Our CD presents the work of two German composers, but as you mentioned, Hasse composed in the Italian style. Bach, on the other hand, never had the opportunity to travel to Italy, even though to do so was more or less obligatory for musicians in the 18th century. But Bach knew Italian music very well, and arranged

countless concertos by Vivaldi or Marcello. In Dresden he attended operas by Hasse with his oldest son, Wilhelm Friedemann. At the time, as his son Carl Philipp Emanuel reported, the two composers actually became friends. Apparently opposites really did attract!

My intention with this CD is to break with modern conventions. You can hear both sacred and secular music. These days these two genres are seldom mixed. And for all our apparent liberalism and multiculturalism today, this separation shows just how conservative we really are. In these politically explosive times, my hope is for more cultural openness – at least as open-minded and liberal as Bach was when he used secular cantatas as the basis for his Christmas Oratorio.

Let's look a little more closely at some of the pieces. Hasse's "Cantata" – though really it should be called a "Sonata" – is one of his very rare solo works for the recorder. Or is it perhaps the only one? How did you become aware of it?

As far as I know it really is the only piece that Hasse wrote for solo recorder. The musicologist and publisher Johannes Pausch wrote to me on Facebook and made me aware of the collection of Aloys Thomas Raymond Graf Harrach (1669–1742). He was kind enough to send

me the manuscript. Hasse's "Cantata" is one of the highlights of the collection.

Wiebke Weidanz, to accompany Hasse's "Cantata" you chose the lute-harpsichord as your continuo instrument – an instrument that Bach valued very highly. Unfortunately none of the original instruments have survived. What do we know about this "exotic" clavier and what can modern instrument-builders take as their guide?

Johann Sebastian Bach left a number of lute-harpsichords behind in his estate. Researchers and instrument-builders today disagree about the technical details of their construction. One thing we can be sure about is that it was a harpsichord with gut strings. There have been suggestions that some of Bach's lute music, in particular his "Suite aufs Lautenwerck", were written for lute-harpsichord. In any case we do know that he thought very highly of the instrument. The first time I heard and played the lute-harpsichord we used for this recording, I fell in love immediately. It sounds more mellow than a "normal" harpsichord, with a lot of resonance, because it doesn't have any dampers. I think it creates a very special, magical atmosphere.

In fact the lute-harpsichord is particularly well-suited to accompanying the recorder, because it "swallows" the overtones of the recorder far less than the harpsichord does. Wiebke, the deliberately sensual approach in your interpretation of Bach's "Präludium" is striking; you use a very smooth legato on the harpsichord. The great harpsichordist Gustav Leonhardt emphasised an accentuated form of articulation, which poses some historical questions. The historical clavier treatises often call for a form of "legato"

playing, whatever they really meant with that... Where can harpsichordists look for orientation in the matter of articulation if they want to perform "historically"?

Gustav Leonhardt always spoke about a singing, dynamic style of playing, which the 18th-century sources also discussed. That is unrelated to articulation. I favour very differentiated articulation, but the articulation should not be an end in itself or call for attention. It should be a natural part of expressive, flexible playing. Articulation is independent of legato and phrasing, and ought not to disturb these things. Every piece requires an interpretation. And with the Präludium, as you say, we are not talking about a lively dance movement with distinctive rhythms and leaps. It is a piece conceived from the basis of harmony, where very smooth articulation seems natural.

Stefan, Bach's aria "Kein Arzt ist außer Dir zu finden" is set for a much higher instrument than the usual alto recorder in F. Which instrument are we talking about, and which aspect of the text should the anxious gesture of the high instrument illuminate?

We're talking about the so-called "sixth flute". That means that it was tuned a sixth higher than the common alto recorder, in other words a soprano recorder in D. The "circular" movements of the recorder melody portray the desperate search of the believer for divine help.

Wiebke, you open Hasse's cantata "Bella, mi parto" before the voice comes in with a short improvisation. In fact throughout the recording the soloistic, obligato

style of your continuo playing is striking. What do we know about the style of accompaniment on the harpsichord in Bach and Hasse's circles?

The basso continuo treatises of Bach's time (in particular in the works of Heinichen, Muffat and Mattheson) all describe a full-voiced approach to playing in the upper registers. Johann Friedrich Daube says about the continuo playing of Johann Sebastian Bach: "Overall his accompaniments were always worked out in a most thorough manner, and the upper voice next to the solo voice played in such a way that at the right time it truly shone out." (Johann Friedrich Daube: "Thorough-Bass in Three Chords, founded on the rules of old and new authors", Leipzig 1756).

With works like the solo cantatas of Hasse in particular I think that the basso continuo needs to provide a strong, equal opposite part to the singer – in other words to the upper voice. If you look at the second movement of Bach's B minor flute sonata with obligato harpsichord (BWV 1030), where you can see the movement for harpsichord as a basso continuo setting by Bach, you are immediately struck by how full-voiced it is. Apart from that the movement is very melodious, enriched by soloistic figures and bridge passages. To express it more personally or more simply: I find a basso continuo voice that is viewed equally and gives room for individuality is much more interesting than an obtrusive, self-effacing accompaniment.

Benno Schachtner, this cantata by Hasse is a typical part for an alto castrato. Vocal acrobatics and death-defying coloratura are not in the foreground; the focus is more on musical expression. The role of the counter-tenor in

the early music world has been firmly established for many years, and some of your colleagues argue that it was not castration alone that was responsible for the indescribable timbre of the voice in the upper registers. It was far more a question of a very particular vocal technique which is now so well-established that today's countertenors can simply replace the baroque castrati. What do you think of this? What can the high male voice achieve, could the castrati ultimately achieve more, and what are the arguments in favour of using a male alto rather than a female voice?

The special nature of this work really lies in its great emotional content. At the same time, that offers the interpreter a wonderful interpretative platform. For me personally the interpretation of an emotional aria is like a special walk through a natural landscape in which you are always discovering new details and making new experiences. It is quite difficult, as a singer, to limit yourself in a recording to one performance of one version.

As far as the vocal range of the countertenor goes: I wouldn't speak of a "special vocal technique". We countertenors are not singing in our normal speaking range, but every man can, for example, somehow imitate a woman's voice in this range. How beautiful it sounds, or how wide the vocal range is, are simply questions of predisposition, combined with a good technique, which every singer in any range needs. In my opinion a woman's voice is no better or worse than a countertenor's. In selecting works, all singers have to decide for themselves to what extent their vocal resources can do justice to the intentions of the composer. With baroque music, you also have to consider parameters like how

much vibrato to use as an expressive effect, or which basic vocal colour you will use, just to name a couple of examples.

We hardly know anything about how the castrati would have sounded. There are a few original recordings of one of the last of the castrati, the papal singer Alessandro Moreschi (1858–1922). In the recordings a very boy-like chest voice is noticeable in the lower registers. Personally I wouldn't like to make a definitive statement about whether or not countertenors can replace castrati. Alongside all well-justified historical factors we should always consider the here and now. Just as baroque composers like George Frederic Handel were continually re-writing their arias for changing casts in order to emphasise the particular strengths of individual singers, we should make an effort today not to look at the historical performance practice of early music through blinkers, but rather to enjoy the enormous variety of musical possibilities that we have won through the knowledge gained by historically informed research.

Domen Marinčič, this cantata is performed without the addition of your gamba. Today we think that a continuo group needs to be made up of a harpsichord and an additional bass instrument. Evidently in the 18th century that was not the only option, and perhaps also not the "optimal" one. What can we take as our guide for the realisation of a basso continuo today?

A "standard formation" with cello and harpsichord is actually recommended by Carl Philipp Emanuel Bach, but there are also countless references to other solutions. Solo sonatas were often accompanied by a single instrument, as titles like "per flauto e cembalo" show.

Word has spread about that in relation to Bach and Handel, and many more recent recordings of their sonatas have been made without the addition of a bass stringed instrument. In particular cases, for instance professional performances of violin sonatas or for "galant" music with a solo gamba, there are countless references to continuo groups with cello and without the addition of a harmony instrument – which is something we very seldom hear today, although it apparently used to be considered optimal. Sometimes you can guess that from the bass line, but we also have documentation for performances of this kind. But general observations cannot automatically be applied to individual cases. In the cantata you mention the decisions were not easy. The bass line is sometimes unusually complex and the lowest tone, a low B, is below the cello's range. In concerts we always performed the cantata as a trio, but it was my own suggestion that we try a version without the gamba. I think that it gives it more freedom and flexibility, as well as more clarity and subtlety. The piece sounds more intimate and refined, and also more homogenous.

Stefan, on one of your CDs you played the Clavier works of Bach in an arrangement for recorder and basso continuo; in fact this form of adaptation has plenty of historical precedents. This time you're playing an Allemanda which Bach wrote for solo violin. Frans Brüggen, the great pioneer of recorder-playing in the 20th century, released a recording of Bach's solo cello suites, but then after a short time he withdrew it from the market, because he decided that it was irresponsible to perform the pieces on the recorder. How do you justify your interpretation?

Bach's approach to the voice, but also his way of writing for wind instruments, is generally influenced by his perspective as a keyboard player. His handling of the voice, in particular, is very instrumental. And so it made little difference whether Bach was composing for the harpsichord, the violin, or the flute. In addition, Bach often did not specify the instrumentation for his own works. One example is the recorder part for the aria "Kein Arzt ist außer dir zu finden", which he transposed a few years later for the violin. Given this, I don't consider it a sin to play a violin solo by Bach on the recorder, assuming that it does not result in any significant alterations of the melody, and of course given that frequent double stops in the original cannot be reproduced on the recorder.

Benno, in your performance of Bach's aria "Die Obrigkeit ist Gottes Gabe", it is evident you place considerable value on the dynamics in the long vocal lines – and less on the use of ornaments. In the early vocal treatises, there are long passages about the use of ornamentation. Do you think that the liberal use of ornaments that have not been notated should be avoided when performing Bach?

There are a variety of ways to use ornamentation. On the one hand there is the so-called "arbitrary" ornamentation, in which free variations or diminutions are only related to the basic melody in the most distant way, and on the other the "essential" ornamentation. This second form uses delicate embellishments which decorate the original melody. We see just how indispensable the "essential" ornaments were for the entire baroque repertoire when Christoph Bernhard, a leading student of Heinrich Schütz, in the foreword to his treatise about

the composition school of his teacher, describes the "essential" ornamentation complete with examples and therefore shows that for singers and composers any further mention of this in the scores would be superfluous. In the case of Johann Sebastian Bach you can't help noticing that in most of the vocal lines even the smallest ornaments have been written out. If you take, for example, the first three words of the alto aria "Von den Stricken" from the Johannes-Passion, you can see the detail in which Bach has constructed the embellishments around the individual words. In addition you find a reference in the tone sequence to the melody of the main theme of the alto aria in "Es ist vollbracht" from the same Passion. I'm convinced that Bach – at least in his vocal compositions – apart from the fundamental forms like trills or appoggiaturas – knew exactly what ornaments he wanted in his arias. In my opinion that applies particularly to the aria "Die Obrigkeit ist Gottes Gabe". The sovereign is referred to as an authority ("Obrigkeit") by his obedient subjects, and it is precisely the simplicity of the melodic line that best expresses this selfless commitment to God. Free, "vain" ornaments in the vocal line would distract the listener from this declaration.

Domen, the solo suites for violoncello have belonged forever to the ancestral canon of all cellists, and there are countless recordings, many of them enormously different from one another. Tempo and emphasis vary particularly, even though there are historical tempo indications for the characteristic courtly dances – like Sarabande, Gigue, Gavotte and so on. Even so, you can ask the question of whether Bach actually thought of the historical dance forms as an ideal, or whether it was more a case of imagining a generic character piece behind the mask of

a dance form. To what extent does knowledge of historical dance gesture help the performer?

In the light of the volume of recordings I would actually have expected a greater degree of variety. In fact you hardly ever hear the elements which were typical for these dances. I don't want to argue about any particular movement by any specific interpreter, but many of the habits have become entrenched in the interpretations of the cello suites use only a few of the available possibilities. When I was ten or eleven years old, my cello teacher told me about a Dutch cellist who "tried to play the suites the way they would have been played in Bach's time". I was immediately intrigued and I imagined all kinds of things, especially in terms of colours and ornaments, but also in terms of more content and meaning. When I finally did hear the recording, I was disappointed, because the cellist also only played the notes. I am still convinced that a recording from the 18th century would have sounded very different. On the other hand, as Skip Sempé once said, we can be absolutely certain of the fact that Bach's music was never composed in order to be recorded. The Sarabande, which I recorded despite all of these reservations, might sound unusually fast (all the recordings that I found are noticeably slower, even though this means that sometimes it is difficult to recognise the harmonic relations), but I believe that it is still a little slower than some historical dance tempi which have survived from France. Perhaps I should go back and measure it. After the recording I only compared the total duration to some of the other recordings I know.

For some years now the debate has expanded beyond questions of interpretative possibilities for the cello

suites. Even the question of instrumentation appears to be unclear. Was Bach actually thinking of an instrument with five strings, like the so-called "viola da spalla"? What is it? What is your answer to the instrumentation question?

The "cello da spalla" is certainly the most interesting development in this area, although the instrument used today is rather hypothetical in some regards. The first five suites do appear to be unquestionably written for an instrument with four strings, whether it was large or small. For the fifth suite Bach prescribed a scordatura with a re-tuning of the highest string, a tuning which was common for some early cellists and which brings definite advantages in terms of sound for larger cello. This suite also exists in a setting for lute, and Carl Philipp Emanuel Bach was inspired by the melody of the Sarabande when he wrote the slow movement of one of his sonatas for viola da gamba. That was my excuse for transposing the movement up a fifth and playing it on a gamba.

Stefan, the range of some of Bach's recorder parts poses particular questions for the performers. Quite often there are notes which are beyond the range of the instrument, and sometimes the recorder parts are in a different key from those of the other instruments. Bach was evidently writing for different kinds of recorder tuned to different pitches. There are several different versions of the aria "Leget euch dem Heiland unter". Which version did you choose?

We decided to take our guidance from modern Bach research and to be as historically accurate as possible.

I use a recorder in the lower French tuning (392 Hz), and the organ is tuned in Chorton (466 Hz). So the organ and the recorder are playing in different keys, but the end result is that the music emerges at an identical pitch, in the key for which Bach composed it. That, in turn, results in a pitch that is very comfortable for Benno Schachtner.

Wiebke, we hear you in this Bach aria on a chest organ, which is often used in historically informed performance practice. Bach himself would have accompanied his cantatas from the organ loft and therefore on a large church organ, which would presumably have sounded very different. What do you think of such a sonorous solution, and what arguments are there in favour of the small portable organ?

Yes, it's true; Bach used a very large organ for his cantatas and passions. This positive organ is really a makeshift solution for very pragmatic reasons. Otherwise in order to record you need an acoustically suitable church with a playable organ from the 18th century. If you are lucky enough to find one, you then have a tuning problem, because the old organs were tuned higher... But at least we come a little closer to the right sound ideal by using the Principal, which has a very special, striking tone colour.

Stefan, Hasse's cantata "Scrivo in te" begins in the first aria, with its light, relaxed melody above a simple andante bass, in the so-called "galant style", which became increasingly popular in the course of the 18th century in Germany and ultimately lead to the emergence of the "classical" era. In the course of this development the transverse flute became more popular than the recorder. In fact it is quite surprising that Hasse only used recorders in his cantatas. Is this instrumentation original, or could Hasse have been thinking of using flutes? And where do you see the special advantage - given the dynamic limitations - of the recorder above its rival, the flute?

Yes, the instrumentation really is unusual. But the cantata is most definitely conceived for the recorder. The key and the range are very typical for my instrument. Also the indication "flauto" in the manuscript is clearly a reference to the recorder. I would not like to compare the flauto traverso to the flauto dolce and would rather return to your first question, in which you compared Bach to Hasse. Must we always compare? Both instruments are very exciting. A real wine-lover, for example, would consider the comparison of a Bordeaux and a Burgundy to be primitive or as a question for beginners. But if you insist, I would say that the recorder is the Burgundy of the flutes...

On that note, cheers to your exciting "Bach-Hasse" project, and thank you for our conversation!

„Gegensätze ziehen sich an“

Stefan Temmingh, Benno Schachtner, Wiebke Weidanz und Domen Marinčič über ihr „Bach – Hasse“ Projekt

Ein Gespräch mit *Karsten Erik Ose*



Stefan Temmingh, auf Ihrer Einspielung stellen Sie Kompositionen von Johann Adolph Hasse und Johann Sebastian Bach vor. Mit Bach verbinden die meisten Freunde klassischer Musik sicher seine großen geistlichen Werke, die Kantaten und Passionen, und seine herausragenden kontrapunktischen Arbeiten, etwa die „Kunst der Fuge“ oder das „Musikalische Opfer“. Hasse gilt neben Georg Friedrich Händel als der bedeutendste Vertreter der italienischen Oper zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Beide Stile scheinen auf den ersten Blick nicht recht zusammen zu passen. Oder ziehen sich Gegensätze am Ende an? Was ist das Konzept dieser Gegenüberstellung?

Aus moderner Sicht passen Bach und Hasse nicht wirklich zusammen. Ich bin der Meinung, dass wir heute leider in einer Monokultur leben. Als Musiker des 21. Jahrhunderts ist es traurig zu bemerken, dass die Menschen – egal ob in München, Paris oder Tokio – die gleiche Mode tragen. Und in die Mülleimer der Metros dieser Welt werden die gleichen Kaffeebecher einer amerikanischen Kette hineingeworfen. Ebenso haben wir sogar eine Art internationalen Musikgeschmack. Im Barock war das ganz anders. Jedes Land pflegte seinen eigenen Stil.

Auf unserer CD hat man zwar mit zwei deutschen Komponisten zu tun, aber wie Sie schon sagten, kompo-

nierte Hasse im italienischen Stil. Im Gegensatz dazu hatte Bach niemals die Möglichkeit, nach Italien zu reisen – eigentlich obligatorisch für Musiker des 18. Jahrhunderts. Doch Bach kannte italienische Musik sehr gut, er bearbeitete zahlreiche Konzerte von Vivaldi oder Marcello. In Dresden besuchte er die Opern von Hasse zusammen mit seinem ältesten Sohn Wilhelm Friedemann. In dieser Zeit, so berichtet sein Sohn Carl Philipp Emanuel, hätten sich die beiden Komponisten sogar angefreundet. Offenbar haben sich die Gegensätze tatsächlich angezogen!

Mit unserer CD möchte ich moderne Konventionen aufbrechen. Man hört darauf weltliche und geistliche Musik. Heute werden beiden Stilrichtungen selten gemischt. Bei aller scheinbaren Liberalität und dem multikulturellen Ansatz unserer Zeit zeigt diese Trennung mir doch, wie konservativ wir im Grunde sind. In einer politisch sehr brisanten Zeit wünsche ich mir mehr kulturelle Aufgeschlossenheit – mindestens so liberal und offen wie Bach war, als er für sein Weihnachtsoratorium weltliche Kantaten als Grundlage verwendete.

Betrachten wir einige Stücke einmal genauer. Bei Hasses „Cantata“ – eigentlich sollte wohl eher von einer „Sonata“ die Rede sein – handelt es sich um eines der ganz wenigen Soli von ihm für die Blockflöte. Oder ist es

vielleicht das einzige? Wie sind die darauf aufmerksam geworden?

Für Soloblockflöte ist es tatsächlich das einzige mir bekannte Werk von Hasse. Der Musikwissenschaftler und Verleger Johannes Pausch hat mich auf Facebook angeschrieben und auf die Sammlung von Aloys Thomas Raymund Graf Harrach (1669-1742) aufmerksam gemacht. Er war so freundlich und hat mir das Manuskript geschickt. Die Hasse-„Cantata“ ist ein Höhepunkt des Sammelbandes.

Wiebke Weidanz, zur Begleitung von Hasses „Cantata“ haben Sie als Continuoinstrument ein Lautenclavier gewählt – ein Instrument, welches Bach sehr geschätzt hat. Es hat sich allerdings kein Originalinstrument erhalten. Was wissen wir über dieses „exotische“ Clavier, und woran kann sich der Instrumentenbauer von heute orientieren?

Johann Sebastian Bach hatte mehrere Lautenclaviere in seinem Nachlass. Was bautechnische Details betrifft, gehen die Meinungen der Forscher und Instrumentenbauer heute auseinander. Sicher ist aber, dass es sich um ein Cembalo mit Darmsaiten handelt. Es gibt Vermutungen, dass möglicherweise einige von Bachs Lautenwerken, vor allem die „Suite aufs Lautenwerck“, für solch ein Lautencembalo geschrieben sind. In jedem Fall scheint er das Instrument sehr geschätzt zu haben. Als ich zum ersten Mal das Lautenclavier, das wir bei der Aufnahme benutzen, gehört und gespielt habe, habe ich mich sofort verliebt. Es klingt weicher als ein normales Cembalo, mit viel Resonanz, da es keine Dämpfer gibt. Ich finde, es stellt eine ganz besondere, zauberhafte Atmosphäre her.

Tatsächlich eignet sich das Lautenclavier ja zur Begleitung einer Blockflöte besonders gut, das es weit weniger Obertöne der Flöte „schluckt“ als das Cembalo. Wiebke, bei Ihrer Interpretation von Bachs „Präludium“ fällt der betont klang sinnliche Ansatz auf, hervorgebracht durch ein dichtes „legato“. Es war vor allem der große Cembalist Gustav Leonhardt, der das betont artikulierte Spiel auf dem Cembalo eingesetzt hat, was historisch aber durchaus Fragen aufwirft. Denn die alten Claviertraktate plädieren nicht selten für ein „gebundenes Spiel“, was auch immer damit genau gemeint ist ... Woran kann der Cembalist seine Art des Anschlages orientieren, wenn er „historisch“ spielen möchte?

Gustav Leonhardt hat vor allem immer über kantables, dynamisches Spiel gesprochen, wie das auch die Quellen des 18. Jahrhunderts tun. Das ist unabhängig von der Artikulation, ich artikuliere ja sehr differenziert. Die Artikulation soll aber nicht Selbstzweck sein und auf sich aufmerksam machen, sondern zu einem differenzierten, flexiblen Spiel beitragen. Artikulation ist unabhängig von Legato und Phrasierung, sie darf diese eben nicht stören. Jedes Stück fordert seine eigene Gestaltung. Und bei dem Präludium, welches Sie ansprechen, handelt es sich eben nicht um einen munteren Tanzsatz mit markanten Rhythmen und Sprüngen. Es ist ein von der Harmonie her konzipiertes Stück, wo eine dichte Artikulation sehr nahe liegt.

Stefan, in Bachs Aria „Kein Arzt ist außer Dir zu finden“ setzt Bach, was sehr ungewöhnlich ist, keine Altblockflöte in f ein sondern ein viel höheres Instrument. Um welchen Typus handelt sich dabei, und welcher Aspekt des Textes soll durch den auffällig unruhigen Gestus der Flötenstimme in höchster Lage abgebildet werden?

Es handelt sich um eine sogenannte „Sixth Flute“. Das bedeutet, sie ist sechs Töne höher gestimmt als eine gängige Altblockflöte, also eine Sopranblockflöte in d“. Durch die „kreisenden“ Bewegungen der Flötenmelodie wird offenbar das verzweifelte Suchen des Gläubigen nach göttlicher Hilfe bildlich dargestellt.

Wiebke, Hasses Cantata „Bella, mi parto“ eröffnen Sie vor dem Einsatz der Singstimme mit einer kurzen Improvisation. Überhaupt fällt beim Hören der gesamten Aufnahme Ihr oft geradezu solistisches, obligates Continuoinstrument auf. Was wissen wir über die Art der Begleitung auf dem Cembalo im Umkreis von Bach und Hasse?

Die Generalbass-Schulen aus Bachs Zeit (allen voran die Werke von Heinichen, Muffat und Mattheson) beschreiben alle ein vollgriffiges Spiel in höheren Lagen. Johann Friedrich Daube sagt über das Generalbassspiel von Johann Sebastian Bach: „Überhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem allergrößten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte.“ (Johann Friedrich Daube: „Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuern Autoren“, Leipzig 1756) Gerade bei Werken wie der Solokantate von Hasse finde ich, dass der Generalbass ein starker, gleichwertiger Gegenpart zum Sänger, sprich zur Oberstimme, sein sollte. Wenn man etwa den zweiten Satz von Bachs h-moll Flötensonate mit obligatem Cembalo (BWV 1030) ansieht, dessen Cembalosatz man als eine Generalbassaussetzung von Bach betrachten kann, fällt sofort die Vollgriffigkeit auf. Außerdem ist der Satz melodios, angereichert mit solistischen Figuren und Überleitun-

gen. Persönlicher oder einfacher gesagt: Ich finde ein gleichberechtigtes Generalbassspiel, das Raum zur Individualität lässt, viel interessanter als ein möglichst unauffälliges, sich versteckendes Begleiten.

Benno Schachtner, bei dieser Cantata von Hasse handelt es sich um eine typische Partie für einen Altkastraten. Im Vordergrund steht nicht die stimmliche Akrobatik halbsbrecherischer Koloraturen, sondern der musikalische Ausdruck. Seit vielen Jahren schon hat sich in der Alten Musik das Stimmfach des Countertenors etabliert, und einige Ihrer Kollegen vertreten die These, dass nicht die Kastration allein für das unbeschreibliche Timbre der Stimme in hoher Lage verantwortlich gewesen sei. Vielmehr sei es eine ganz spezielle Gesangstechnik, die inzwischen wieder so hoch entwickelt ist, dass der heutige Countertenor den barocken Gesangskastraten ohne weiteres ersetzen könnte. Wie schätzen Sie die Sachlage ein? Was kann die hohe männliche Stimme, konnte der Kastrat am Ende doch mehr, und was spricht für den Altus anstelle einer weiblichen Stimme?

Die Besonderheit dieses Werkes liegt tatsächlich in ihrem großen emotionalen Gehalt. Das bietet dem Interpreten gleichzeitig eine sehr große Gestaltungsplattform. Für mich persönlich ist das Gestalten einer emotionalen Arie wie ein ganz besonderer Spaziergang durch die Naturlandschaft, in der es ständig neue Details zu entdecken und erleben gibt. Es fällt einem als Sänger beinahe schon schwer, sich bei einer Aufnahme auf nur eine Version in der Interpretation zu beschränken. Zur Stimmfrage des Countertenors: Von einer „speziellen Gesangstechnik“ würde ich nicht sprechen, es ist zwar nicht unsere Sprechlage, in welcher wir Countertenöre

singen, aber letztlich kann jeder Mann beispielsweise mehr oder weniger gut in dieser Stimmlage eine Frauenstimme imitieren. Wie schön das dann klingt, oder wie groß der Tonumfang dabei ist, ist schlichtweg mit Veranlagung verbunden und mit einer guten Technik, wie sie jede Sängerin oder jeder Sänger einer anderen Stimmlage auch benötigt. Eine Frauenstimme steht einem Countertenor meines Erachtens erstmal in nichts nach. Jeder Sänger muss bei der Auswahl eines Werkes selber einschätzen, inwiefern er mit seinen stimmlichen Möglichkeiten einer Interpretation im Sinne des Komponisten gerecht werden kann. Dazu zählen im Bereich der Alten Musik dann Parameter wie die Dosierung des Vibratos als Ausdrucksmittel oder die grundsätzliche Vokalfarbe, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Wir wissen kaum, wie damals Kastraten geklungen haben, es gibt nur noch wenige Originalton-Aufnahmen von einem der letzten Kastraten, des päpstlichen Sängers Alessandro Moreschi (1858–1922). Es fällt bei den Aufnahmen besonders in der tiefen Lage ein sehr knabenhaft „brustiger“ Klang auf. Ich persönlich möchte dazu kein abschließendes Statement abgeben, ob Countertenöre ohne weiteres die barocken Gesangskastraten ersetzen könnten. Bei allen berechtigten musikhistorischen Überlegungen sollten wir immer das Hier und Jetzt mit einbeziehen. Ebenso wie Barockkomponisten, wie z. B. Georg Friedrich Händel, ihre Arien für eine wechselnde Sängerbesetzung jeweils umgeschrieben haben, um die individuellen Stärken eines Sängers hervorzuheben, sollten wir heute darum bemüht sein, in der Praxis der Alten Musik nicht mit Scheuklappen zu schauen, sondern vielmehr die vielfältigen musikalischen Möglichkeiten, die wir insbesondere durch die Erkenntnisse der historischen Aufführungspraxis gewinnen konnten, genießen.

Domen Marinčič, diese Kantate verzichtet auf Ihren Einsatz an der Gambe. Wir denken heutzutage, ein Continuo müsse aus Cembalo und einem weiteren Bassinstrument bestehen. Das war aber im 18. Jahrhundert offenbar nicht immer die einzige oder womöglich „optimale“ Besetzung. Woran kann sich die Realisation des Basso continuo heute orientieren?

Eine „Standardbesetzung“ mit Cello und Cembalo wird tatsächlich von Carl Philipp Emanuel Bach empfohlen, aber es gibt auch unzählige Hinweise auf andere Lösungen. Solistische Sonaten wurden oft mit einem einzigen Instrument begleitet, wie schon Titel wie „per flauto e cembalo“ zeigen. Bei Bach und Händel hat sich das mittlerweile schon herumgesprochen und viele neuere Aufnahmen ihrer Sonaten kommen ohne einen Streichbass aus. In bestimmten Fällen, z. B. bei professionellen Aufführungen von Violinsonaten oder bei galanter Musik mit einer solistischen Gambe, gibt es unzählige Hinweise auf Continuoersatzungen mit Cello ohne den Zusatz eines Akkordinstruments – das ist heutzutage sehr selten zu hören, obwohl es früher anscheinend als optimal angesehen wurde. Bei vielen italienischen Kantaten ohne obligate Instrumente kann man davon ausgehen, dass sie nur von einem Tasteninstrument begleitet wurden. Das lässt sich manchmal aus der Basslinie erahnen, wir haben aber auch Belege für solche Aufführungen. Allgemeine Feststellungen lassen sich allerdings nicht automatisch auf Einzelfälle übertragen. In der besagten Kantate war die Entscheidung nicht ganz einfach. Die Basslinie ist manchmal ungewöhnlich komplex und der tiefste Ton, ein Kontra-H, ist auf einem Cello gar nicht vorhanden. In Konzerten haben wir die Kantate immer zu dritt gespielt, aber ich habe es selbst

vorgeschlagen, eine Fassung ohne Gambe auszuprobieren. Ich finde, dass das mehr Freiheit und Flexibilität, aber auch Klarheit und Subtilität ermöglicht. Das Stück klingt jetzt intimer und feiner, auch homogener.

Stefan, auf einer Ihrer CDs haben Sie Clavierwerke von Bach eingespielt, „arrangiert“ für Blockflöte und Basso continuo, wobei diese Art der Bearbeitung durchaus historische Vorbilder hat. Nun spielen Sie eine Allemanda, die Bach als Violinsolo geschrieben hat. Von dem großen Pionier des Blockflötenspiels im 20. Jahrhundert, Frans Brüggen, ist eine seltene Plattenaufnahme der Bach'schen Suiten für Solocello erhalten, die Brüggen jedoch nach kurzer Zeit wieder vom Markt genommen hat, weil er es dann doch für nicht verantwortlich gehalten hat, die Werke auf der Blockflöte zu spielen. Wie rechtfertigen Sie Ihre Interpretation?

Bachs Umgang mit der Stimme aber auch mit Blasinstrumenten ist generell eher vom Blickwinkel eines Tastenspielers geprägt. Vor allem seine Behandlung der Stimme ist sehr instrumental. So macht Bach keinen großen Unterschied, ob er nun für Cembalo, Violine oder Traversflöte komponiert. Hinzu kommt, dass Bach öfter seine eigenen Werke uminstrumentierte. Ein Beispiel dafür ist die Blockflötenpartie der Arie „Kein Arzt ist außer Dir zu finden“, die er wenige Jahre später für Violine umschrieb. Daher empfinde ich es jedenfalls nicht als Sünde, ein Violinsolo von Bach auf der Blockflöte zu spielen, unter der Voraussetzung, dass es keine allzu großen Änderungen der Melodie verursacht oder häufig vorkommende Doppelgriffe im Original auf der Blockflöte nicht realisiert werden können.

Benno, werfen wir einen Blick auf Ihre Gestaltung der Bach'schen Aria „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“. Es fällt auf, dass Sie großen Wert auf die Dynamik der weit ausladenden Linien legen – weniger etwa auf den Einsatz von Ornamenten. In den alten Gesangstraktaten macht aber der Bereich der Ornamentik immer den größten Teil aus. Denken Sie, dass man bei Bach auf freie, nicht notierte Ornamente verzichten sollte?

Es gibt ja verschiedene Arten zu verzieren. Zum einen die sogenannten „willkürlichen Manieren“, sie beschreiben freie, sich nur im entferntesten an der Grundmelodie orientierende Variationen oder Diminutionen, und zum anderen die „wesentlichen Manieren“. Letztere beschreiben feine Verzierungen, welche die Originalmelodie schmücken. Wie unerlässlich die wesentlichen Manieren für die gesamte Barockmusik sind, unterstreicht die Tatsache, dass Christoph Bernhard, Meisterschüler von Heinrich Schütz, in seinem Traktat über die Kompositionslehre seines Lehrers im Vorwort die „wesentlichen Manieren“ allesamt mit Beispielen aufführt und damit zeigt, dass sie für Sänger und Komponisten keiner zusätzlichen Erwähnung im Notentext mehr bedürfen. Bei Johann Sebastian Bach fällt mir persönlich auf, dass die Gesangslinien meist bis ins kleinste Detail mit Verzierungen ausgeschrieben sind. Nehmen wir beispielsweise die ersten drei Worte der Alt-Arie „Von den Stricken“ aus der Johannes-Passion, so sieht man, wie detailliert Bach die Verzierung als Auslegung dieser Worte verwendet hat. Nebenbei erkennt man in dieser Tonfolge schon die Melodie des Hauptthemas der Alt-Arie „Es ist vollbracht“ aus selbiger Passion. Ich bin überzeugt davon, dass Bach – zumindest in seinen Vokalkompositionen – abgesehen von den wesentlichen

Manieren wie Trillern oder Vorhalten – genau wusste, was er in den Arien verziert haben wollte. Das gilt meiner Meinung nach im Speziellen für die Arie „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“. Als Obrigkeit wird der Herrscher gehorsam von seinen Untertanen bezeichnet, und gerade die Schlichtheit in der Melodieführung bringt diese selbstlose Hingabe zu Gott am besten zum Ausdruck. Freie, „eitle“ Verzerrungen in der Gesangslinie würden von dieser Aussage ablenken.

Domen, die Solosuiten für Violoncello gehören ja seit jeher zum angestammten Repertoire der Cellisten, und es liegen zahllose Einspielungen vor, die sich sehr deutlich voneinander unterscheiden. Vor allem Tempo und Betonung gehen teils erheblich auseinander, dabei liegen ja durchaus historische Tempoangaben für die charakteristischen höfischen Tänze – wie Sarabande, Gigue, Gavotte etc. – vor. Es stellt sich allerdings die Frage, ob Bach bei seinen Suitensätzen überhaupt an die getanzten Vorbilder gedacht hat, oder ob er vielmehr hinter der Maske eines Tanztypus ein ganz anders geartetes Charakterstück hat vorstellen wollen. In wie weit hilft dem Interpreten das Wissen um den Gestus der alten Tänze?

Angesichts der Menge der Einspielungen hätte ich selber eine wesentlich größere Vielfalt erwartet. Fast immer vermisste ich Elemente, die für diese Tänze typisch wären. Ich will keinem konkreten Satz und keinem Interpreten seine Individualität abstreiten, aber es haben sich bei der Interpretation der Cellosuiten viele Gewohnheiten eingebürgert, die nur wenige der vorhandenen Möglichkeiten ausnutzen. Als ich zehn oder elf Jahre alt war, erzählte mir mein Cellolehrer von einem holländischen Cellisten, „der die Suiten so zu spie-

len versucht, wie sie zu Bachs Zeiten gespielt wurden.“ Das hat mich sofort interessiert und ich habe mir alles Mögliche darunter vorgestellt, vor allem Farben und Verzerrungen, aber auch mehr Inhalt und Bedeutung. Als ich die Aufnahme dann endlich hören konnte, war ich enttäuscht, denn der Cellist spielte auch nur die Noten. Ich bin noch immer überzeugt, dass eine Aufnahme aus dem 18. Jahrhundert ganz anders klinge. Aber wie schon Skip Sempé einmal geäußert hat, können wir ohne jegliche Zweifel behaupten, dass Bachs Musik nie komponiert wurde, um aufgenommen zu werden. Die Sarabande, die ich trotz solcher Einwände eingespielt habe, mag ungewöhnlich schnell klingen (alle Aufnahmen, die ich kenne, sind spürbar langsamer, aber es ist manchmal schwer, den harmonischen Zusammenhang zu erkennen), aber ich glaube, dass sie immer noch ein wenig langsamer ist als manche historische Tanztempi, die aus Frankreich überliefert sind. Ich sollte das vielleicht einmal nachmessen. Nach der Aufnahme habe ich nur die Dauer einiger anderer Einspielungen verglichen.

Seit einigen Jahren wird nicht mehr allein über den Interpretationsspielraum der Cellosuiten debattiert. Sogar die Frage der Besetzung scheint letztlich nicht geklärt. Hat Bach an ein Instrument mit fünf Saiten gedacht, oder sogar an den Typus der „Viola da spalla“. Worum handelt es sich dabei? Welche Antwort geben Sie auf die Besetzungsfrage?

Das „Cello da spalla“ ist sicher die interessanteste Entwicklung auf diesem Gebiet, obwohl die heutzutage verwendeten Instrumente noch etwas hypothetische Züge haben. Die ersten fünf Suiten sind allerdings schon zweifellos für ein viersaitiges Instrument konzipiert, sei es groß oder klein. Für die fünfte Suite hat

Bach eine Skordatur vorgeschrieben mit einer Umstimmung der höchsten Saite, eine Stimmung, die für manche frühere Cellisten üblich war und die vor allem bei größeren Celli klangliche Vorteile hat. Diese Suite kennen wir außerdem in einer Fassung für Laute, und Carl Philipp Emanuel Bach ließ sich im langsamen Satz einer seiner Sonaten für Viola da gamba von der Melodie der Sarabande inspirieren. Das wäre meine Ausrufe, den Satz eine Quinte höher transponiert auf einer Gambe zu spielen.

Stefan, der Umfang, manchmal die Tonart der Bach'schen Blockflötenpartien stellen den Spieler mitunter vor spezielle Fragen. Nicht selten tauchen Töne außerhalb des Ambitus auf, mal stehen die Flötenpartien in anderen Tonarten als die anderen Instrumente. Bach scheint Flötentypen unterschiedlicher Art und verschiedener Stimmtonhöhen vorausgesetzt zu haben. Die Arie „Leget euch dem Heiland unter“ liegt sogar in diversen Fassungen vor. Für welche Realisation haben Sie sich entschieden?

Hier haben wir uns an der modernen Bachforschung orientiert und so historisch wie irgend möglich gehandelt. Ich benutze eine Blockflöte in tiefer französischer Stimmung (392 Hz) und die Orgel wurde im Chorton (466 Hz) gestimmt. Dann musizieren zwar Orgel und Flöte in verschiedenen Tonarten, aber treffen sich so, dass die Musik genau in der gleichen Tonhöhe erklingt, in der Bach das Werk ursprünglich komponierte. Dies wiederum hat auch für Benno Schachtner eine sehr bequeme Lage zur Folge.

Wiebke, wir hören Sie in dieser Aria von Bach an einer Truhengorgel, wie sie in der Historischen Aufführungs-

praxis oft zum Einsatz kommt. Bach selbst wird seine Kantaten auf der Orgeltempore und also an der großen Kirchenorgel begleitet haben, was klanglich zu ganz anderen Wirkungen geführt haben dürfte. Was halten Sie von einer solch klangprächtigen Lösung, und was spricht andererseits für die kleine Truhengorgel?

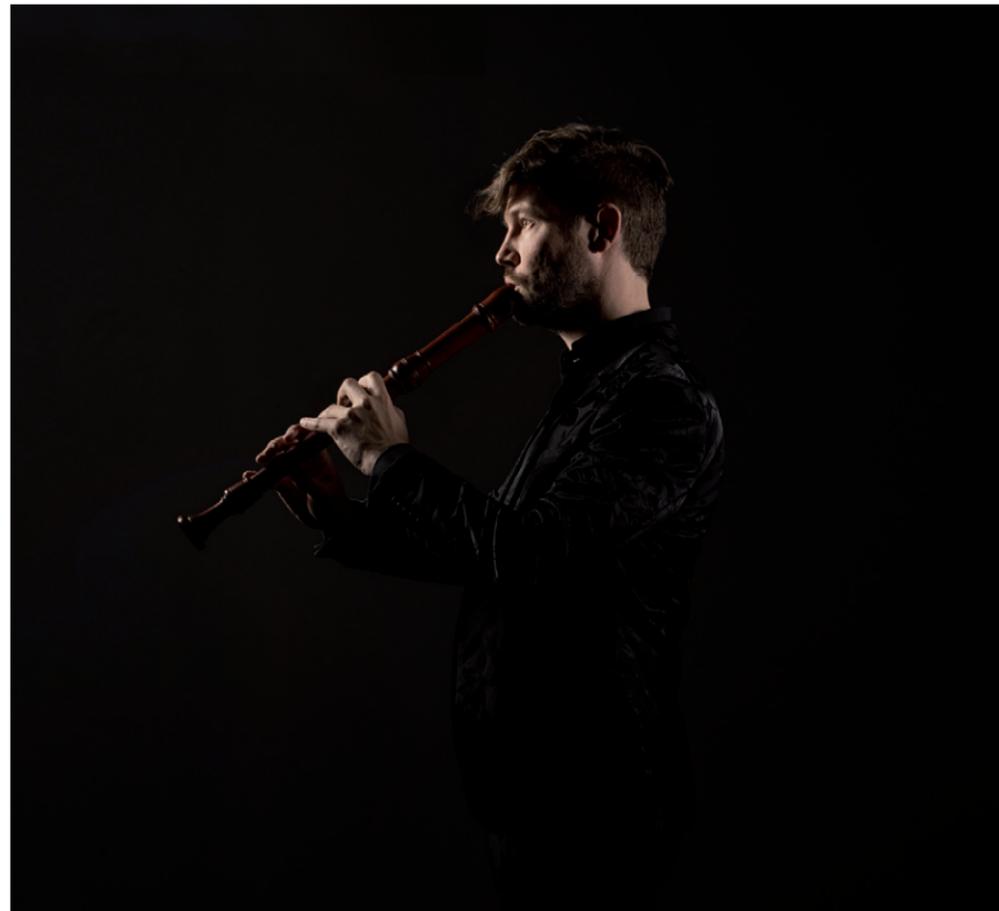
Ja, es stimmt, Bach hat für seine Kantaten und Passionen sicher die große Orgel eingesetzt. Diese Truhengorgeln sind in der Tat nur eine Notlösung, aus ganz pragmatischen Gründen. Man bräuchte als Aufnahmeort sonst eine akustisch geeignete Kirche mit spielbarer Orgel aus dem 18. Jahrhundert. Hat man die gefunden, bekommt man ein Stimmungsproblem, denn die Orgeln früher waren ja höher gestimmt... Immerhin nähern wir uns klanglich dadurch an, dass wir eine Truhengorgel mit Prinzipal einsetzen, der eine ganz besondere, auffällige Klangfarbe beisteuert.

Stefan, Hesses Cantata „Scivo in te“ schlägt gleich in der ersten Arie mit seiner heiteren, gelösten Melodie über einem schlichten Andante-Bass die Töne des sogenannten „Galanten Stiles“ an, der im Laufe des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland immer beliebter wurde und letztlich den Weg zur musikalischen „Klassik“ bereitet hat. Im Zuge dessen wurde dann auch die Traversflöte gegenüber der Blockflöte immer populärer. Es ist fast erstaunlich, dass Hasse in seiner Kantate noch eine Blockflöte vorgeschrieben hat. Ist diese Besetzung original, oder hat Hasse vielleicht doch schon an die Querflöte gedacht? Und worin bestehen Ihrer Meinung nach die besonderen Vorteile – bei aller dynamischen Beschränkung – der Blockflöte gegenüber ihrem Rivalen, dem Flauto traverso?

Ja, die Besetzung ist tatsächlich ungewöhnlich. Aber die Kantate ist auf jeden Fall für die Blockflöte gedacht. Die Tonarten und die Lage sind sehr typisch für mein Instrument. Auch die Bezeichnung „flauto“ im Manuskript weist eindeutig auf die Blockflöte hin. Ich möchte ungern Flauto traverso und Flauto dolce vergleichen und komme zurück auf Ihre erste Frage, die Bach und Hasse einander gegenüber stellt. Müssen wir immer vergleichen? Beide

Instrumente sind doch spannend. Ein echter Weinliebhaber beispielsweise würde einen Vergleich zwischen Bordeaux und Burgund als primitiv oder als eine Anfängerspielerei betrachten. Aber wenn es sein muss, ist mein Instrument eher der Burgunder unter den Flöten...

In diesem Sinne Prost auf Ihr spannendes „Bach – Hasse“ Projekt und vielen Dank für unser Gespräch!



Johann Sebastian Bach

5 Kein Arzt ist außer dir zu finden

Kein Arzt ist außer dir zu finden,
Ich suche durch ganz Gilead;
Wer heilt die Wunden meiner Sünden,
Weil man hier keinen Balsam hat?
Verbirgst du dich, so muss ich sterben.
Erbarme dich, ach, höre doch!
Du suchest ja nicht mein Verderben,
Wohlhan, so hofft mein Herze noch.

No physician except you is to be found,
I should search through the whole of Gilead.
Who heals the wounds of my sins
since here no one has any balm?
If you hide yourself, then I must die.
Have mercy, ah, hear me!
You do not seek my ruin,
so come, my heart still hopes.

Johann Adolph Hasse

Bella, mi parto, oh Dio

6 Recitativo

Bella, mi parto, oh Dio
Ahi, qual crudel tormento
Così dicendo io sento.
Io parto e quasi io vado
Del viver mio all'orrid'ora estrema,
Mouvo languido il piede e'l piè mi trema;
Nel dirti addio contemplo
Le tue luci vezzose,
Le guancie in cui di rose
Brilla perpetuo Aprile,
Quel bel labbro gentile
In cui ridente ogn'or pompeggia amore;
E quanto più discerno
Ch'è tuo dell'esser bella il peggio solo,
Tanto nel dirti addio cresce il mio duolo.

7 Aria

Nel pensar ch'io sarò privo
Di mirarvi, o luci belle,
Per la doglia appena vivo
E mi manca in seno il cor.
Di quest'alma che ti adora
Se voi siete le facelle
Penerò per sempre allora
D'atra notte nell'orror.

8 Recitativo

Ma di cara beltà girne lontano
Non è il solo cordoglio
Per cui m'affanno e doglio,
Tempo, ben mio, sia
Con tua pace, io temo

Ch'altro amatore usurpi
Le mie belle speranze,
Ch'egli arditò s'avvanza
À penetrar dentro al tuo core, oh Dio.
Se infortunò sì fiero
Minaccia il mio partire
Sappi ch'in dirti addio vado a morire.

9 Aria

S'hai pietà del mio timore
Pensa, o bella, al nostro amore
E ricordati di me.
Che giustizia a me se fai
Puoi ben dir non vidi mai
Tanto amor, più bella fè.

Recitative: Bella, mi parto, oh Dio

My lady, I take my leave, O God!
Alas, what cruel pain
those words inflict upon me!
I leave, and it feels to me as if
I am leaving life itself for sorry dissolution.
I drag my reluctant, trembling feet.
Taking my leave, I gaze upon
your lustrous eyes,
your cheeks in which the roses
of perpetual April bloom,
those shapely, tender lips
within whose smile Love ever flaunts himself;
and the more I see
of those beauteous qualities,
the more my grief at leaving you increases.

Aria – Nel pensar ch'io sarò privo

The thought that I must be deprived
of the sight of you, O lovely eyes,
grieves me almost to death
and my heart falters in my breast.
Since you are the lamps
of my adoring soul,
I shall suffer forever
a dark night of abomination.

Recitative – Ma di cara beltà

But separation from my dear beloved
is not the only sorrow
causing me anguish and grief.
Time, my love,
by your leave, makes me fear
that another lover may usurp
my sweetest hopes,
that approaching with a swagger
he may ensnare your heart – O God!
Since a mischance so appalling
hangs over my departure,
know that in saying farewell I go to die.

Aria – S'hai pietà del mio timore

If my fear has moved you to pity,
think, mistress mine, about our love
and remember me.
For if you do me justice
you may well say you have never seen
such love, so firm a constancy.

Rezitativ – Bella, mi parto, oh Dio

*Meine Schöne, ich scheid, oh Gott!
Ach, welch grausame Qual
fühl ich, da ich so spreche!
Ich scheid und gehe gleichsam
von meinem Leben hin zur schrecklichen
letzten Stunde,
seufzend setze ich den Fuß voran
und dieser zittert mir;
beim Abschiednehmen betrachte ich
deine reizenden Augen,
die Wangen, auf denen rosig'
stetiger Frühling glänzt,
den schönen, zierlichen Mund
In dem lächelnd allzeit die Liebe prunkt,
und je mehr ich entdecke,
dass Dir allein der Schönheit Preis gebührt,
je mehr wächst beim Abschiednehmen
auch mein Schmerz.*

Arie – Nel pensar ch'io sarò privo

*Wenn ich denk, dass mir verwehrt wird
euch zu sehen, schöne Augen,
leb ich kaum vor Schmerzen noch,
und das Herz bricht in der Brust.
Wenn der Seele, die dich liebet,
ihr die Fackelleuchten seid,
werd ich nun auf ewig leiden
in der düstern Schreckensnacht.*

Rezitativ – Ma di cara beltà

*Doch ferne zu wandeln von lebenswerter Schönheit
ist nicht der einzige Kummer,
durch den ich betrübt bin und leide:
Die Zeit sei, mein Schatz,
mit deinem Frieden; ich fürchte,
ein anderer Liebhaber könnte an sich reißen
meine schönen Hoffnungen,
er könnte kühn sich nähern,
um vorzudringen in dein Herz, oh Gott!
Wenn so grausames Unglück
mein Scheiden bedroht,
so wisse, dass ich im Abschiednehmen
mich anschicke zu sterben.*

Arie – S'hai pietà del mio timore

*Wenn meine Furcht dein Mitleid weckt
Schöne, denk an unsre Liebe
und erinne dich an mich.
Wenn du denn zu mir gerecht bist,
kannst du sagen, du sahst niemals
so viel Liebe, schön're Treue.*

Johann Sebastian Bach

11 Die Obrigkeit ist Gottes Gabe

*Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
Ja selber Gottes Ebenbild.
Wer ihre Macht nicht will ermesen,
Der muss auch Gottes gar vergessen:
Wie würde sonst sein Wort erfüllt?*

Authority is a gift of God,
indeed the exact likeness of God himself.
Anyone who is unwilling to appreciate its power
is bound to forget God's power also:
how would his word otherwise be fulfilled?

13 Leget euch dem Heiland unter

*Leget euch dem Heiland unter,
Herzen, die ihr christlich seid!
Tragt ein unbeflecktes Kleid
Eures Glaubens ihm entgegen,
Leib und Leben und Vermögen
Sei dem König itzt geweiht.*

Put yourselves beneath the Saviour,
you hearts, who are Christian!
Wear an unspotted robe
of your faith to meet him,
Body and life and possessions
now dedicate to the king.

Johann Adolph Hasse

Scrivo in te l'amato Nome

14 Andante moderato

*Scrivo in te l'amato Nome
Di colei per cui mi moro,
Caro al Sol, felice alloro,
Come Amor l'imprese in me.
Qual tu serbi ogni tua fronda,
Serbi Clori a me costanza:
Ma non sia la mia speranza
Infeconda al par di te.*

15 Recitativo

*Oh, pianta avventurosa,
Or si potrai fastosa
L'aria ingombrar con le novelle chiome;
E crescerà col tronco il dolce nome.
Te delle chiare linfe
L'abitatrici Ninfe;
Te dell'erte pendici
Le Ninfe abitatrici
Al rinnovar dell'anno
Con liete danze,
Ad onorar verranno
À te, à te co' primi albori
Gli augelletti canori
Sempre faran ritorno,
E sempre à te d'intorno
Con invidia verrà dell'altre piante,
Ogni fedele, e fortunato amante.*

16 Allegro

Per te di lieto Aprile
 Sempre s'adorni il ciel;
 Nè all'ombra tua gentile
 Posi Ninfa crudel,
 Pastore infido.
 Fra le tue verdi foglie
 Augel di nere spoglie
 Mai non raccolga il vol;
 E Filomena sol
 Vi faccia il nido.

Andante moderato – Scrivo in te l'amato Nome

I carve in your bark the beloved name
 of her for whom I die,
 dear to Sol, happy laurel,
 as Love engraved it on my heart.
 As you hold onto every leafy branch,
 may Clori's constancy to me stay firm:
 but may my hopes not be
 infertile as you are.

Recitativo Oh, pianta avventurosa

O lucky tree,
 now you can spread into the air
 your gorgeous new-leaved crown;

and the sweet name will grow together with your trunk.
 The nymphs
 who dwell in the luminous sap;
 the nymphs who dwell
 on the steep hill-sides,
 will, as the new year dawns,
 come with joyful dances
 to pay homage to you;
 to you, to you at dawn
 will the songbirds
 always return,
 and always around you
 will come, to the envy of other trees,
 every faithful and successful lover.

Allegro – Per te di lieto Aprile

For you may the sky adorn itself
 endlessly with smiling April;
 in your welcome shade
 may no cruel nymph lie down,
 or faithless shepherd.
 Among your verdant leaves
 may no bird of black plumage
 ever perch;
 but only the nightingale
 build her nest in you.

Andante moderato – Scrivo in te l'amato Nome

*Ich schnitze den geliebten Namen derjenigen,
 für die ich sterbe, in deine Rinde,
 der du der Sonne lieb bist, glücklicher Lorbeer,
 wie Amor ihn mir ins Herz geprägt hat.
 Wie du alle deine Blätter hegst
 soll Chloris die Treue zu mir bewahren:
 Doch meine Hoffnung soll nicht
 unfruchtbar sein wie du.*

Recitativo – Oh, pianta avventurosa

*Oh glücklicher Baum,
 nun kannst du deine neuen Blätter
 prächtig in die Lüfte recken,
 und der süße Name wird mit deinem Stamm wachsen.
 Die Nymphen, die an den
 klaren Bächen weilen,
 und die Nymphen, die die
 steilen Hügel bewohnen,
 werden beim Anbruch des neuen Jahres*

*mit fröhlichen Tänzen kommen,
 um dir Ehre zu erweisen.
 Zu dir werden die Singvögel
 beim ersten Morgengrauen
 immer zurückkehren.
 Und immer werden von ringsumher
 zum Neid der anderen Bäume
 alle treuen und glücklichen Liebenden zu dir kommen.*

Allegro – Per te di lieto Aprile

*Für dich soll sich der Himmel
 auf immer mit strahlendem April schmücken.
 Und in deinem freundlichen Schatten
 sollen keine grausamen Nymphen
 und keine treulosen Hirten ruhen.
 Unter deinen grünen Blättern
 soll nie ein Vogel mit schwarzem Gefieder
 nach seinem Fluge sitzen,
 und einzig die Nachtigall
 soll ihr Nest in dir bauen.*

ACCENT

Recorded 28th September – 2nd October 2015, Malteserstift St. Josef, Starnberg-Percha (Germany)

Recording, editing & mastering: Christian Sager, Zurich, Switzerland (www.sagersounds.ch)

Artist photos: Harald Hoffmann (Stefan Temmingh, Benno Schachtner, Wiebke Weidanz),
 Jana Jocif (Domen Marinčič)

Translation: Shirley Apthorp (English interview)

Executive Producer: Michael Sawall (ACCENT) / Stefan Temmingh

Layout & booklet editor: Joachim Berenbold

CD manufactured in Austria

© & © 2016 note 1 music gmbh