

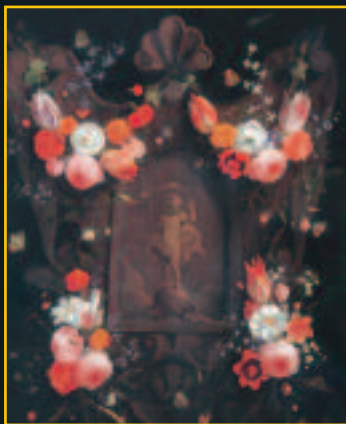


# Death & Devotion

JOHANNETTE ZOMER  
PETER HARVEY

CHANNEL CLASSICS

CCS SA 20804



THE NETHERLANDS BACH SOCIETY  
Jos van Veldhoven *conductor*

BUXTEHUDE TUNDER WECKMANN RITTER

recording session



**violin** Antoinette Lohmann, Pieter Affourtit **viola da gamba** Richte van der Meer, Joshua Cheatham  
**violoncello** Lucia Swarts **violone** Maggie Urquhart **theorbo** Fred Jacobs  
**organ/harpsichord** Pieter Dirksen **bassoon** Sally Holman

**The Netherlands Bach Society** presents about 40 concerts a year, with repertoire usually focusing on Bach, his contemporaries and predecessors. Most performances take place in the Netherlands, but various successful tours have taken place in France, Italy, Spain, Portugal, Germany, Poland, Norway, Sweden, Great Britain and Japan. Approximately half of the annual programmes are conducted by artistic director Jos van Veldhoven. For the remainder of the concerts the Bach Society collaborates with some of the most eminent Early Music conductors: Gustav Leonhardt, Paul McCreesh, Johannes Leertouwer, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Frans Brüggen, Roger Norrington, Iván Fisher and Paul van Nevel. All of the musicians who work with The Netherlands Bach Society are specialists in the authentic performance practices appropriate to 17th and 18th century repertoire.

**Jos van Veldhoven** has been artistic director of The Netherlands Bach Society since 1983. He also founded, in 1976, the Utrechts Barok Consort. He performs nationally and internationally with those ensembles and has a great number of radio, television and CD recordings to his name. He is also frequently invited as guest conductor and coach.

Van Veldhoven has drawn the attention of the Early Music world with performances of unknown works of Early Music, some of which he personally reconstructed.

Jos van Veldhoven has appeared as a guest director with the Orchester der Beethovenhalle Bonn, the Tokyo Philharmonic Orchestra, the Telemann Chamber Orchestra and the New York Collegium.

Jos van Veldhoven originally studied musicology as well as choir and orchestra direction, and now teaches choral direction and ensemble techniques at the conservatories in The Hague and Amsterdam. He is also director of the annual summer course for choir conductors, the ‘Kurt-Thomas-Cursus’ in Utrecht.

*“Jos van Veldhoven has developed from being a fantastic choral conductor to becoming a Bach-conductor who can hold his own in the company of Herreweghe, Koopman and Leonhardt.” (Luister, July/August 1997).*



photo: Marco Borggreve



The Dutch soprano **Johannette Zomer** began her studies at the Sweelinck Conservatorium Amsterdam in 1990 with Charles van Tassel. In June 1997 she was awarded her Performance Diploma.

As a solo artist she has worked with Baroque specialists such as Philippe Herreweghe, Ton Koopman, René Jacobs, Jos van Immerseel, Paul McCreech, Jos van Veldhoven, Sigiswald Kuijken and Thomas Hengelbrock. She regularly gives recitals accompanied by pianist Bart van de Roer and fortepiano specialist Arthur Schoonderwoerd. She is also a member of the Early Music ensembles Antequera, La Primavera and Compania Vocale.

In October 1996 Johannette made her opera debut in Verdi's Don Carlo with the Nationale Reisopera. Since then she has made regular appearances in roles including Mozart's Magic Flute and Idomeneo, Purcell's Dido & Aeneas, Haydn's and Monteverdi's Orfeo, and Ligeti's Le Grand Macabre.



The English bass **Peter Harvey** received his musical training as a Choral Scholar at Magdalen College in Oxford, and the Guildhall School of Music and Drama. He appears regularly with leading proponents of period performance in baroque music, including the Gabrieli Consort and Paul McCreech, The Academy of Ancient Music and Christopher Hogwood, The Orchestra of the Age of Enlightenment, La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent and Harry Christophers and The Sixteen. Concert performances have included Bach's St. Matthew Passion and St. John Passion, Beethoven's Missa Solemnis, Schubert's Mass in E flat, Handel's Messiah and a number of Bach cantatas, including about 70 live performances during Sir John Eliot Gardiner's historic Bach Cantata Pilgrimage Tour in 2000. Peter Harvey participates regularly in CD, radio and television recordings. In addition to specializing in baroque, Peter Harvey is also not a stranger to contemporary music.

photos: Marco Borggreve

Johannette Zomer:

It was during a project with Cappella Figuralis in the late 90s that I had my first real encounter with Buxtehude; the eight of us were singing works for double chorus..., what a revelation it was! A minimum number of notes, very few embellishments and/or flashy virtuosity and the result was a maximum intensity of expression.

That long ago, a little seed was planted: a wish to set up another project someday, with music of Buxtehude and his contemporaries. And here it is, with even a recording to show for it. Thanks to a handpicked group of Baroque specialists, shared inspiration, and support, that little seed had a chance to produce some handsome blooms.

## DEATH AND DEVOTION

Cantatas by Tunder, Weckmann, Buxtehude, and Ritter

It is a remarkable fact that the most expressive and original vocal church music composed in Northern Germany during the latter half of the seventeenth century was the work not of cantors, but of organists. Some of this is due to the exceptional status which had been achieved by organists in cities like Hamburg and Lübeck in the course of the century; they had become both virtuosi par excellence, and at the same time 'learned' composers. The foundation had been laid by the teachings of Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), who had brought an entire generation of North German organists to this exalted level. But at the same time as this generation, typified by Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Melchior Schildt, and others, concentrated primarily on the organ as a medium for performance and composition, their students, in turn, took things a step further. They assembled a group (usually a small one) of singers and instrumentalists around the organ for the performance of refined, erudite vocal music, strongly inspired by concertante church music from Italy. Freed from the confines of liturgical requirements, they therefore chose texts, both Latin and German, which offered numerous opportunities for expressive composition: specially chosen excerpts from the Bible (strikingly often those dealing with suffering and death) and devotional texts, many of which were strongly mystic or pietistic in tone.

The most important member of this 'second generation' was **Dietrich Buxtehude** (1637-1707), who was most probably a student of Scheidemann, and who succeeded Franz Tunder in the post of organist at the Marienkirche of Lübeck from 1668 until his death. His surviving compositions include not only a large quantity of organ and harpsichord works, but also a number of string sonatas and some 120 cantatas. The

enormous range of texts, compositional techniques, and settings - from intimate solo cantatas to large-scale works - suggests that he enjoyed a good deal of artistic freedom. A good example of this is provided by Buxtehude's setting, BuxWV 38, of the Psalm text *Herr, wenn ich nur dich habe* [Lord, when I have but Thee] (Psalm 73, verse 25-26), a beloved funerary text in seventeenth-century Germany, usually set as a solemn motet. In contrast, Buxtehude's setting is a fashionable, graceful Ciacona, with a repeated six-note bass motive - a compositional technique which originated in Italian secular music. Above this unchanging bass line, the soprano engages in lively exchanges with the two violins, including much word-painting, e.g. the swaying triplets at 'meines Herzens Trost' (the comfort of my heart).

This Ciacona was written in the 1670s; in contrast, the 'Dialogus inter Christum et fidelem animam', *Wo ist doch mein Freund geblieben?* [Wherefor is my friend departed] (BuxWV 111) is a late work of the 1690s. This 'dialogue between Christ and the faithful soul', sung respectively by bass and soprano, is based on a paraphrase of a familiar text from the Song of Songs, referring to the lost beloved (Christ in this context). The text is strophic, but Buxtehude only sets the beginning, the monologue of the searching soul, as a song with uncomplicated alternation between the soprano, accompanied only by the continuo, and the strings. After the Beloved has been found, a freely composed dialogue arises between the two voices, an operatic love duet which is crowned by the ecstatic 6/8 meter of the conclusion 'So lieben die Seele und Jesus zusammen...Sie brennen und stehen in lieblichen Flammen.' [Thus the Soul and Christ mingle their love ... They live and burn in the flames of love].

*O Gottes Stadt* [O city of God] (BuxWV 87) is also based on a strophic song text, in this case drawn from the *Himmliche Lieder* of 1642 by Johann Rist, a poet who was both a familiar figure in organist circles in Hamburg as well as a friend to Buxtehude's presumed teacher, Scheidemann. Buxtehude uses only the first and last verses of Rist's song text, which speaks of longing for the eternal heavenly Jerusalem. Rist's text is made to order for a simple strophic 'aria' (and in the 1642 collection, it is indeed set in this way by the Hamburg violinist Johann Schop), but it has inspired Buxtehude to compose a compelling, broadly proportioned concertante version in which the strings function as an emotional sounding board for the soprano - another example of freely written 'organist's music'. The first verse is set as an expansive sarabande with strikingly realistic illustration of the believer's 'sighs'. The second verse begins in a hesitant, searching four quarter time, and Buxtehude also lets the words break off ('wenn ich aus diesem Leben...') [when from this life I...]. But he returns to the 'ecstatic', dancing 3/4 meter, and the reason can be found in the continuation

of the text ('...zu dir spring in dein Reich hinein') [...leap up to Thy glorious kingdom]. The work's climax comes with the elaborate setting of the 'rejoicing Zion' with showy coloratura writing for the soprano.

Buxtehude must have drawn much inspiration from the music of **Franz Tunder** (1614-1667), his predecessor in the office of Lübeck organist. Tunder was in close contact with the Sweelinck-based school of Hamburg organists. Buxtehude married Tunder's daughter and in this way became the direct heir to his music. Tunder's compositions, of which disappointingly few have survived, are distinguished by their unusual richness of harmony and polyphonic writing. *An Wasserflüssen Babylon* [By the waters of Babylon], a much-loved chorale in North German organists' circles, was composed by Tunder as a type of polyphonic motet for soprano (taking the chorale melody) and five stringed instruments. Tunder set the first lines of this hymn, known as the 'Lament of Zion' very expressively, culminating in the chromaticism of the line 'da weinten wir' [there we wept]. From this point onwards, the setting relaxes into a more homophonic, simpler idiom for the remaining lines of the hymn. Far different is Tunder's *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* [O lord, let Thy dear angels] - a text which is widely known from the closing chorale of Bach's St. John Passion. This is the third verse of Martin Schalling's 1571 hymn 'Herzlich lieb hab ich dich, o Herr' [Great is my love for Thee, o Lord]; the chorale melody usually associated with it is completely missing here, however. Instead, Tunder, like his son-in-law Buxtehude some years later in *O Gottes Stadt*, has written a concertante aria on the text. After a 'speaking' sinfonia, the soprano sings the first half of the text in continuous dialogue with the strings; the last line, 'ruhen bis am jüngsten Tage' [to rest until the final day] is then illustrated in a static instrumental interlude. The change of affect afterwards, with 'Alsdenn vom Tod erwecke mich ... in ewiger Freude' [so then Thou shalt awaken me from death ... in eternal joy], in rapid triple time, could not be greater. Tunder made a close study of the vocal church music composed by Monteverdi and his successors, as can be clearly seen in the German composer's reworking of a motet by Giovanni Rovetta. But Tunder's other Latin settings also draw their inspiration from the south, as is surely the case for *O Jesu dulcissime*, a solo motet for bass on a seventeenth-century devotional text.

**Matthias Weckmann** (1616/9-1674) a student of both Heinrich Schütz and Jacob Praetorius, and organist at the Hamburg St. Jacobi from 1655, also wrote unmistakable 'organist's music'. In 1663, Hamburg suffered a serious epidemic of the plague, which killed many citizens including several of the most important musicians, among them Scheidemann and the city cantor, Thomas Selle. This catastrophe inspired the large-scale dialogue *Wie liegt die Stadt so wüste* [How the city doth lie desolate], completed by Weckmann on October

14th 1663. Here again we have an unmistakably 'liberated' composer at work: the verses from the Lamentations of Jeremiah have been carefully selected and reshuffled in such a way as to allow them to be set as a soprano-bass dialogue. With the exception of the closing segment, the voices only sing separately: the soprano assumes the role of narrator, and symbolizes the mourning widow at the opening of the piece, whereas the bass takes the part of the somber, sinful prophet himself. The structure of the dialogue is underlined instrumentally by the soprano's accompaniment being limited to the continuo, while the bass is accompanied by the full string ensemble. This basic contrast, as well as the inspired alternation of recitative and aria styles from segment to segment, has produced a poignant setting of this Old Testament prophecy of doom. Particularly impressive are the desolate opening, the 'sighing' Ciacona for bass, 'Man höret's wohl' [Well dost thou hear] (because of the Italianate technique, just as in Buxtehude accompanied only by two violins and continuo), and the closing segment: here the two voices join together in a compelling cry for help ('Ach Herr, siehe an mein Elend') [Ah Lord, behold Thou my wretchedness].

The organist **Christian Ritter** (1645/8-1717/25) was of Saxon origin and probably received his education in Dresden as a student of Schütz and other teachers. Later he worked alternately in Stockholm, Dresden, and Hamburg. His 22 surviving vocal works are of high quality and diversity - yet another example of 'organist's music'. Both in Stockholm and Dresden he attained the rank of assistant leader of court music. Cantatas, particularly those by Buxtehude and other North German composers, were familiar and beloved in the Swedish capital, while in Dresden, after the death of Schütz, the Italian style ruled the day. *O amantissime sponse Jesu*, a Latin devotional text, has the rhythmic power and vocal refinement (particularly in the recitatives) of the best Italian church music of the period, but the 'heavy' five-part string accompaniment and the innovative dissonance of the harmonies are both unmistakably North German - nowhere as clearly as in the tension-filled opening, where the soprano declaims the motto of this cantata, surrounded by rich harmonies. The score, preserved in the Berlin library, was already published in a modern edition at the beginning of the 20th century, and in 1959 in the Netherlands, a famous, widely distributed recording of the piece was made by the singer Aafje Heynis, conducted by Anthon van der Horst - who was for more than 30 years the artistic director of The Netherlands Bach Society.

© Pieter Dirksen, 2003 (Translation: David Shapero)



Johannette Zomer:

Het was tijdens een project met Cappella Figuralis eind jaren '90 dat ik voor het eerst echt in aanraking kwam met Buxtehude; we zongen met zijn achten dubbelkorige werken..., wat een ontdekking! Met een minimum aan noten, weinig versieringen en/of overdadige virtuositeit wordt een maximum aan expressie behaald.

Toen al is het zaadje geplant met de wens ooit eens een project op te gaan zetten met muziek van Buxtehude en tijdgenoten en ziehier nu zelfs een opname ervan. Mede dankzij deze uitgelezen groep van barok specialisten, door wederzijdse inspiratie en ook ondersteuning, kon dit zaadje tot iets zeer moois opbloeien.

## DEATH AND DEVOTION

Cantates van Tunder, Weckmann, Buxtehude en Ritter

Het is opvallend dat de meest expressieve en originele vocale kerkmuziek uit de Noord-Duitse regio in de tweede helft van de zeventiende eeuw niet van cantors maar van organisten afkomstig is. Dit heeft te maken met de bijzondere status die de organisten in steden als Hamburg en Lübeck in de loop van de zeventiende eeuw hadden verworven: die van virtuosos par excellence en tegelijkertijd in een 'geleerd' componist. De basis hiervan werd gelegd door het onderricht van Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), die een hele generatie Noord-Duitse organisten opleidde tot dit hoge niveau. Maar terwijl deze generatie, vertegenwoordigd door Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Melchior Schildt en anderen, zich in hoofdzaak beperkten tot orgelspel en -compositie, gingen hun leerlingen nog een stap verder. Zij groepeerden een (meestal klein) aantal zangers en musici rond hun orgel voor het uitvoeren van verfijnde, hoogstaande vocale muziek, die sterk geïnspireerd was door concertante kerkmuziek uit Italië. Niet gebonden door liturgische verplichtingen kozen ze daarvoor teksten (in zowel Latijn als Duits) die veel mogelijkheden boden voor een expressieve verklanking: specifieke Bijbelfragmenten - opvallend vaak handelend over lijden en dood - en devotieteksten met een vaak sterk mystieke, piëtistische inslag.

De belangrijkste vertegenwoordiger van deze 'tweede generatie' was **Dietrich Buxtehude** (1637-1707), naar alle waarschijnlijkheid een leerling van Scheidemann en vanaf 1668 tot aan zijn dood organist aan de Marienkirche te Lübeck, als opvolger van Franz Tunder. Van Buxtehude bleven niet alleen een groot aantal orgel- en clavcimbelwerken bewaard maar ook een aantal strijkerssonates en zo'n 120 cantates. De enorme variatie in teksten, compositietechnieken en bezettingen - van intieme solocantates tot groots bezette stukken - duidt op een grote mate van artistieke vrijheid. Een goed voorbeeld hiervan is Buxtehudes zetting

BuxWV 38 van de Psalmttekst *Herr, wenn ich nur dich habe* (Psalm 73, vers 25-26), een in het zeventiende-eeuwse Duitsland geliefde begrafenistekst en talloze malen gecomponeerd, meestal als een plechtig motet. Buxtehude verklankt het daarentegen als een modieuze, zwierige Ciacona met een steeds herhaald motiefje in de bas van zes noten – een uit de Italiaanse wereldlijke muziek overgenomen techniek. Boven deze statische bas gaat de sopraan een levendige dialoog aan met de beide violen, met oog voor tekstschildering, zoals het gebruik van wiegende triolen bij ‘meines Herzens Trost’.

Terwijl deze Ciacona uit de jaren 1670 stamt, hebben we met ‘Dialogus inter Christum et fidelem animam’ *Wo ist doch mein Freund geblieben?* (BuxWV 111) met een laat werk van na 1690 van doen. Deze ‘dialoog tussen Christus en de trouwe ziel’, gezongen door respectievelijk de bas en de sopraan, is gebaseerd op een parafrase van een bekende tekst uit het Hooglied die handelt over de zoekgeraakte geliefde (Christus). De tekst is strofisch, maar Buxtehude zet alleen het begin, de monoloog van de zoekende ziel, als een lied met een simpele afwisseling tussen de alleen door het continuo begeleide sopraan en de strijkers. Nadat de geliefde gevonden is ontpint zich een vrije dialoog tussen de twee stemmen, een opera-achtig liefdesduet dat zijn bekroning vindt in de extatische 6/8-maat van de conclusie, ‘So lieben die Seele und Jesus zusammen ... Sie brennen und stehen in lieblichen Flammen.’

O *Gottes Stadt* (BuxWV 87) is eveneens gebaseerd op een strofisch lied, hier afkomstig van de *Himmlische Lieder* uit 1642 van Johann Rist, een dichter die in Hamburger organistenkringen goed thuis was en ook met Buxtehudes vermoedelijke leraar Scheidemann bevriend was. Van Rists lied, dat het verlangen naar het eeuwige, hemelse Jerusalem uitdrukt, gebruikt Buxtehude alleen de eerste en laatste strofe. Rists tekst is op maat gemaakt om als eenvoudige strofische ‘aria’ gecomponeerd te worden (en in de bundel van 1642 staat dan ook een dergelijke melodie van de hand van de Hamburgse violist Johann Schop), maar heeft Buxtehude geïnspireerd tot een indringende, breed uitgesponnen concertante zetting, waarbij de strijkers als klankbord voor de emoties van de sopraan fungeren – opnieuw een voorbeeld van vrije ‘organistenmuziek’. De eerste strofe is gezet als een uitgebreide sarabande met een opvallend realistische uitbeelding van het ‘seufzen’ van de gelovige. De tweede strofe begint in stokkende, tastende vierkwartsmaat, en Buxtehude laat ook de tekst onaf (‘wenn ich aus diesem Leben...’). Hij keert echter als snel weer terug naar de ‘extatische’, dansante driekwartsmaat, en de verklaring daarvoor vinden we in het vervolg van de tekst (‘... zu dir spring in dein Reich hinein’). Zijn bekroning vindt het werk in de uitvoerige zetting van het ‘juichende Sion’, met uitbundige coloraturen voor de sopraan.

Veel inspiratie moet Buxtehude hebben geput uit de muziek van zijn voorganger in het Lübecker organistenambt, **Franz Tunder** (1614-1667), die in nauw contact stond met de Hamburgse Sweelinck-school. Buxtehude huwde diens dochter en was aldus directe erfgenaam van zijn muziek. Tunders composities, waarvan er helaas weinig bewaard zijn gebleven, munten uit in een harmonisch en polyfoon bijzonder rijke stijl. An *Wasserflüssen Babylon*, een in Noord-Duitse organistenkringen zeer geliefd koraal, componeerde Tunder als een soort polyfoon motet voor sopraan (die de koraalmelodie zingt) en vijf strijkers. Tunder zette de eerste regels van dit als 'Klaagzang van Sion' bekendstaande lied heel expressief, culminerend in de chromatiek van de regel 'da weinten wir'. Daarna ontspant deze zetting zich in een meer homofone, eenvoudiger behandeling van de overige regels. Heel anders van opzet is Tunders *Ach Herr, lass deine lieben Engelen* – een tekst die algemeen bekend is vanwege het slotkoraal van Bachs Johannes Passion. Het gaat hierbij om de derde strofe van het lied 'Herzlich lieb hab ich dich, o Herr' van Martin Schalling (1571); de bijbehorende koraalmelodie ontbreekt hier echter helemaal. In plaats daarvan componeert Tunder – net zoals zijn schoonzoon Buxtehude een aantal jaren later in *O Gottes Stadt* – het als een concertante aria. Na een 'sprekende' sinfonia zingt de sopraan de eerste helft in voortdurende dialoog met de strijkers; de laatste regel daarvan, 'ruhen bis am jüngsten Tage', wordt aansluitend verbeeld in een statisch instrumentaal tussenspel. De affectverandering daarna met 'Alsdenn vom Tod erwecke mich ... in ewiger Freude' in snelle driedelige maat kon niet groter zijn. Tunder maakte nauwgezet studie van de vocale kerkmuziek van Monteverdi en diens Italiaanse navolgers, wat met name naar voren komt in een bewerking van een motet van Giovanni Rovetta. Maar ook zijn andere Latijnse stukken zijn zuidelijk geïnspireerd, wat zeker ook geldt voor *O Jesu dulcissime*, een op een zeventiende-eeuwse devotietekst gebaseerd solomotet voor bas.

Uitgesproken 'organistenmuziek' vinden we ook bij **Matthias Weckmann** (1616/9-1674), leerling van zowel Heinrich Schütz als Jacob Praetorius en vanaf 1655 organist aan de St. Jacobi te Hamburg. In 1663 werd deze stad zwaar getroffen door de pest, die een groot aantal burgers en ook enkele van de meest vooraanstaande musici, waaronder Scheidemann en de stadscantor Thomas Selle, het leven kostte. Naar aanleiding van deze catastrofe ontstond de omvangrijke dialoog *Wie liegt die Stadt so wüste*, die Weckmann op 14 oktober 1663 voltooidde. We zien hier weer onmiskenbaar een 'vrij' kunstenaar aan het werk: de verzen uit de Klaagzang van de profeet Jeremia zijn zo gekozen en door elkaar geschud, dat ze als een dialoog tussen sopraan en bas getoonzet konden worden. Behalve in het slotgedeelte zijn de vocalisten steeds solistisch ingezet: de sopraan heeft daarbij de rol van de verteller en symboliseert aan het begin de treurende weduwe, terwijl de bas de stem van de sombere, zondige profeet zelf is. De dialoog wordt instrumentaal verduidelijkt

door het feit dat de sopraan slechts begeleid wordt door het orgel, de bas daarentegen door het voltallige strijkersensemble. Door dit elementaire contrast, en ook door de geïnspireerde afwisseling van recitatief- en aria-achtige gedeelten, ontstond een indringende verklanking van deze oudtestamentische onheilstijding. Bijzonder indrukwekkend is het desolate begin, de ‘zuchtende’ Ciacona voor bas ‘Mann höret’s wohl’ (vanwege de italiaanse techniek net zoals bij Buxtehude slechts begeleid door twee violen en continuo) en het slotgedeelte: hier verenigen de beide vocalisten zich in een indringende roep om hulp (‘Ach Herr, siehe an mein Elend’).

De organist **Christian Ritter** (1645/8-1717/25) stamde uit Saksen en ontving zijn opleiding waarschijnlijk te Dresden als leerling van Schütz en anderen. Later werkte hij afwisselend in Stockholm, Dresden en Hamburg. Zijn 22 bewaardgebleven vocale werken zijn van hoge kwaliteit en verscheidenheid – duidelijk weer een geval van ‘organistenmuziek’! Zowel in Stockholm als in Dresden bracht hij het tot vice-hofkapelmeester. In de Zweedse hoofdstad waren cantates van met name Buxtehude en andere Noord-Duitsers bekend en geliefd, terwijl in Dresden na het overlijden van Schütz in 1672 de Italiaanse stijl hoogtij vierde.

O amantissime sponse Jesu, een Latijnse devotietekst, heeft de ritmische kracht en vocale verfijning (met name in de recitatieven) van de beste Italiaanse kerkmuziek van die tijd, maar de ‘zware’ vijfstemmige strijkersbegeleiding en de originele dissonante harmoniek is onmiskenbaar Noord-Duits van signatuur – en nergens zo duidelijk als in het spanningsvolle begin, waar de sopraan het motto van deze cantate zingt temidden van rijke harmonieën. De in de bibliotheek van Berlijn bewaarde partituur werd al aan het begin van de vorige eeuw uitgegeven en in Nederland ontstond in 1959 een befaamde, wijdverbreide opname van het stuk met de zangeres Aafje Heynis en de dirigent Anthon van der Horst – deze laatste was meer dan dertig jaar artistiek leider van De Nederlandse Bachvereniging.

© Pieter Dirksen, 2003

Johannette Zomer:

Während eines Projektes mit Capella Figuralis Ende der 90er kam ich zum ersten Mal intensiver mit der Musik von Buxtehude in Kontakt. Zu acht sangen wir seine doppelchörigen Werke...: Welch eine Entdeckung! Mit einem Minimum an Noten, nur sparsamen Verzierungen und ohne große Virtuosität erzielt diese Musik ein Maximum an Ausdrucksstärke. Damals schon entstand der Wunsch, irgendwann einmal selbst ein Projekt mit Werken von Buxtehude und Zeitgenossen zu organisieren - wie Sie sehen, gibt es nun sogar eine Einspielung davon. Dank einer Gruppe ausgezeichnete Barockmusiker und einer inspirierenden Zusammenarbeit konnte dieser Wunsch verwirklicht werden.

## DEATH AND DEVOTION

Kantaten von Tunder, Weckmann, Buxtehude und Ritter

Es mag verwundern, dass die so ausdrucksvolle und einzigartige religiöse Vokalmusik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im norddeutschen Raum nicht von Kantoren geschrieben wurde, sondern aus der Feder von Organisten stammt. Diese Tatsache hat vor allem mit dem Status zu tun, den sich die Organisten Hamburgs und Lübecks im Laufe des 17. Jahrhunderts erworben hatten: Sie waren die Virtuosen schlechthin und genossen gleichzeitig den Ruf der 'gelehrten' Komponisten. Die Grundlage dieser Entwicklung schuf Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), der mit seinem Unterricht eine ganze Generation norddeutscher Organisten auf hohes Niveau gebracht hat. Während diese Generation - zu der Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann und Melchior Schildt gehörten - sich im Grunde auf das Orgelspiel und das Komponieren für ihr Instrument beschränkten, gingen deren Schüler noch einen Schritt weiter. Sie gruppierten einige wenige Sänger und Instrumentalmusiker um die Orgel und schufen eine verfeinerte, hochdifferenzierte Vokalmusik, die sich stark an der italienischen konzertanten Kirchenmusik orientierte. Nicht an liturgische Verpflichtungen gebunden, wählten diese Komponisten dafür sowohl lateinische als auch deutsche Texte, die für eine expressive musikalische Umsetzung viele Möglichkeiten boten: Es waren dies z.B. Bibelfragmente, die häufig von Leiden und Tod handeln, und Andachtstexte oft mit stark mystischem, pietistischem Einschlag.

Wichtigster Vertreter dieser 'zweiten' Generation war **Dietrich Buxtehude** (1637-1707). Er war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Schüler Scheidemanns und, als Nachfolger von Franz Tunder, von 1668 bis zu seinem Tod Organist an der Marienkirche in Lübeck. Neben zahlreichen Orgel- und Cembalowerken sind uns von Buxtehude einige Streichersonaten und an die 120 Kantaten erhalten geblieben. Aus der enormen Vielfalt von Texten, Kompositionstechniken und Besetzungen, die von der intimen Solokantate bis zu

großen Arrangements reichen, spricht ein hohes Maß an künstlerischer Freiheit. Ein schönes Beispiel dafür gibt Buxtehudes Vertonung des Psalms *Herr, wenn ich nur dich habe*, BuxWV 38 (Psalm 73, 25-26), der in Deutschland im 17. Jahrhundert häufig als Begräbnistext verwendet wurde und unzählige Male, meist als feierlich-getragene Motette vertont wurde. Buxtehude hingegen unterlegte den Psalm mit einer modernen, schwungvoll-eleganten Chaconne, wobei ein Motiv aus sechs Noten stets wiederholt wird – eine Technik, die er von der weltlichen italienischen Musik übernommen hat. Über diesem statischen Bass geht die Sopranstimme einen regen Dialog mit den beiden Violinen ein, wobei sich die Musik ganz dem Text verpflichtet, so z.B. in den bewegten Triolen zu den Worten ‘meines Herzens Trost’.

Während die *Ciacona* in den Siebzigerjahren des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde, handelt es sich bei dem ‘Dialogus inter Christum et fidelem animam’ - *Wo ist doch mein Freund geblieben?* ( BuxWV 111) – um ein spätes Werk (nach 1690) des Komponisten. Dieser ‘Dialog zwischen Christus und der treuen Seele’, gesungen von Bass und Sopran, basiert auf einer Paraphrase des Textes vom ersehnten Geliebten (Christus) aus dem Hohen Lied. Dieser Text ist durchgehend strophisch aufgebaut. Buxtehude belässt aber nur den Anfang, den Monolog der suchenden Seele, in der Liedform; Sopran und Streicher musizieren vom Continuo begleitet schlicht im Wechsel. Nachdem die ‘gläubige Seele’ zu ihrem Geliebten gefunden hat, entsteht zwischen den beiden Gesangsstimmen allmählich ein Zwiesgespräch, ja geradezu ein opernhafes Liebesduett, das seinen Höhepunkt findet in den vom ekstatischen 6/8-Takt begleiteten Worten ‘So lieben die Seele und Jesus zusammen ... Sie brennen und stehen in lieblichen Flammen’.

Auch *O Gottes Stadt* (BuxWV 87) basiert auf einem strophischen Lied. Hier stammt der Text aus *Himmliche Lieder* (1642) von Johann Rist, einem Dichter, der in den Hamburger Organistenkreisen zuhause war und auch mit Scheidemann, dem vermutlichen Lehrer Buxtehudes, befreundet war. Von dem Lied Rists, das die Sehnsucht nach dem himmlischen, ewigen Jerusalem zum Ausdruck bringt, verwendete Buxtehude nur die erste und die letzte Strophe. Während Rists Text zur Vertonung in ein einfaches Sprophenlied geradezu einlädt (in einer Sammlung aus dem Jahre 1642 steht tatsächlich eine solche Melodie aus der Feder des Hamburger Violinisten Johann Schop), wurde Buxtehude durch ihn zu einem eindringlichen, breit konzipierten konzertanten Satz inspiriert, in dem die Geigen die Emotionen des Soprans ausdrücken – wiederum ein Beispiel der freien ‘Organistenmusik’. Die erste Strophe erklingt als eine ausgedehnte Sarabande mit überaus plastischer Darstellung der ‘Seufzer’ der Gläubigen. Die zweite Strophe tastet sich stockend im Vierertakt voran, und Buxtehude führt auch den Text nicht zuende (‘wenn ich aus diesem Leben...’). Schnell

kehrt er wieder zum ekstatisch-tänzerischen 3/4-Takt zurück, begleitet von den Worten: '...zu dir spring in dein Reich hinein'. Seinen Höhepunkt erreicht das Werk in dem groß angelegten Satz des 'jauchenden Zion' mit üppigen Koloraturen im Sopran.

Die Musik von **Franz Tunder** (1614-1667) muss für Buxtehude eine besondere Inspirationsquelle gewesen sein. Tunder war sein Vorgänger im Lübecker Organistenamt und stand mit der Hamburger Schule von Sweelinck in engem Kontakt. Buxtehude ehelichte die Tochter von Tunder und wurde so gewissermaßen der direkte Erbe seiner Musik. Tunders Kompositionen, von denen uns leider nur wenige erhalten sind, bestechen durch einen reichen harmonischen und polyphonen Stil. An *Wasserflüssen Babylon* war in norddeutschen Organistenkreisen ein besonders beliebter Choral. Tunder komponierte daraus eine Art polyphone Motette für Sopran (der die Choralmelodie singt) und fünf Streicher. Die ersten Zeilen des Liedes, auch Klagelieder Zions genannt, setzte Tunder ausgesprochen ausdrucksvoll in Musik um, und erreicht den Höhepunkt bei den von Chromatik begleiteten Worten 'da weinten wir'. Danach klingt die Musik in homophoner, schlichter Weise zu den restlichen Zeilen aus. Ganz anders aufgebaut ist Tunders *Ach Herr, lass deine lieben Englein* – ein Text, der vor allem durch den Schlusschor der Johannespassion bekannt wurde. Vertont wurde die dritte Strophe des Liedes 'Herzlich lieb hab ich dich, o Herr' von Martin Schalling (1571); die dazugehörige Choralmelodie ist ganz weggelassen. Tunder komponierte daraus, wie einige Jahre später auch sein Schwiegersohn Buxtehude, eine konzertante Arie *O Gottes Stadt*. Nach einer einleitenden 'sprechenden' Sinfonia singt der Sopran zunächst im Dialog mit den Streichern; dabei werden die letzten Worte, 'ruhen bis am jüngsten Tage', in einem instrumentalen, statisch-ruhigen Zwischenspiel dargestellt. Der Charakterwechsel zum darauffolgenden 'Aldenn vom Tod erwecke mich ... in ewiger Freude', das in schnellem Dreiertakt erklingt, könnte nicht größer sein. Tunder hat sich zweifelsohne in die geistliche Vokalmusik Monteverdis und seiner italienischen Nachfolger vertieft. Das zeigt sich deutlich in der Bearbeitung einer Motette von Giovanni Rovetta. Aber auch seine anderen Vertonungen lateinischer Texte sind von diesem Stil beeinflusst, so z.B. die Solomotette für Bass *O Jesu dulcissime*, die einen Andachtstext aus dem 17. Jahrhundert zur Grundlage hat.

Unverkennbar 'Organistenmusik' finden wir auch bei **Matthias Weckmann** (1616/9-1674). Er war Schüler von Heinrich Schütz wie auch von Jacob Praetorius und seit 1655 Organist an St. Jacobi in Hamburg. Im Jahre 1663 brach in dieser Stadt die Pest aus, der viele Bürger und auch einige hochstehende Musiker, darunter Scheidemann und der Hamburger Stadtkantor Thomas Selle, zum Opfer fielen. Angesichts dieser

Katastrophe schrieb Weckmann den langen Dialog *Wie liegt die Stadt so wüste*, den er am 14. Oktober des Unglücksjahres fertigstellte. Das Werk zeugt von künstlerischer Freiheit: die Verse aus den Klageliedern des Propheten Jeremia sind zu einem Dialog zwischen Sopran und Bass neu zusammengestellt. Mit Ausnahme des Schlussteils treten die Vokalist:innen stets solistisch auf: der Sopran übernimmt dabei zunächst die Rolle des Erzählers und schließlich die der trauernden Witwe; der Bass ertönt als Stimme des betrübten, an der Sündenlast schwer tragenden Propheten selbst. Der Dialog wird instrumental noch dadurch hervorgehoben, dass der Sopran allein von der Orgel, der Bass dagegen von einem vollständigen Streicherensemble begleitet wird. Durch diesen elementaren, klanglichen Kontrast und den lebendigen Wechsel von rezitativ- und arienhafteren Abschnitten entsteht eine eindringliche Vertonung dieser alttestamentarischen Unglücksbotschaft. Tief eindrucksvoll ist der düstere Beginn, die geradezu seufzende Ciacona für Bass 'Man höret's wohl' (die nach italienischem Stil ähnlich wie bei Buxtehude nur von zwei Geigen und Continuo begleitet wird). Der letzte Teil, in dem sich die beiden Stimmen zu der flehenden Bitte 'Ach Herr, siehe an mein Elend' vereinen, bildet einen bewegenden Schlusspunkt.

Der Organist **Christian Ritter** (1645/8-1717/25) stammte aus Sachsen und erhielt seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich in Dresden als Schüler u.a. von Heinrich Schütz. Später wirkte er in Stockholm, Dresden und Hamburg. Die 22 uns erhaltenen Vokalwerke sind von hoher Qualität und besonders vielgestaltig – ganz nach Art der 'Organistenmusik'! In Stockholm und Dresden stieg er bis zum Vizehofkapellmeister auf. Während man in der schwedischen Hauptstadt vor allem die Kantaten von Buxtehude und anderen Norddeutschen schätzte, bevorzugte man in Dresden nach dem Tod von Schütz (1672) den italienischen Stil. O *amantissime sponse Jesu*, ein lateinischer (Devotions)Text, besitzt die rhythmische Kraft und - insbesondere in den Rezitativen - den vokalen Reichtum der angesehensten italienischen Kirchenmusik jener Zeit. Gleichzeitig aber trägt die 'gewichtige' fünfstimmige Streicherbegleitung und die reizvolle, von Dissonanzen geprägte Harmonik eine unmissverständlich norddeutsche Handschrift. Dies wird nirgendwo so deutlich wie am Anfang, wo der Sopran harmonisch reich gestützt das Motto der Kanone singt. Die Partitur der Stücke befindet sich heute in Berlin und wurde schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts herausgegeben. In Holland entstand bereits 1959 die berühmte, allseits bekannte Aufnahme des Stückes mit der Sängerin Aafje Heynis und dem Dirigenten Anthon van der Horst, der über dreißig Jahre hinweg künstlerischer Leiter der Niederländischen Bachgesellschaft war.

© Pieter Dirksen, 2003 (Übersetzung: Gabriele Wahl)



Johannette Zomer:

*Je suis entrée en contact pour la première fois avec la musique de Buxtehude lors d'un projet avec Cappella Figuralis à la fin des années 90. Nous étions huit et chantions quelques-unes de ses œuvres à double chœur...: quelle découverte! Un maximum d'expression était obtenu avec un minimum de notes, peu d'ornements et/ou de virtuosité excessive.*

*La graine était semée: j'avais en moi le désir de monter un jour un projet autour de la musique de Buxtehude et de ses contemporains, voire même d'en effectuer, comme ici, un enregistrement. Grâce notamment à ce groupe érudit de spécialistes, à une inspiration et un soutien mutuels, cette semence a pu germer et aboutir à ce très beau résultat.*

## DEATH AND DEVOTION

Cantates de Tunder, Weckmann, Buxtehude et Ritter

Il est remarquable de noter que durant la deuxième moitié du dix-septième siècle, les œuvres vocales religieuses les plus expressives et originales du nord de l'Allemagne furent composées non pas par les cantors mais par les organistes. Durant le dix-septième siècle, les organistes avaient en effet acquis un statut très particulier dans les villes de Hambourg et de Lübeck: celui par excellence de virtuose mais aussi de compositeur 'érudit'. Ce statut prit sa source dans l'enseignement de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), personnalité qui forma à un très haut niveau toute une génération d'organistes d'Allemagne du Nord. Si cette génération, représentée par Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Melchior Schildt, et bien d'autres encore, se restreignit au jeu de l'orgue et à des compositions pour leur instrument, leurs élèves firent un pas de plus. Ils rassemblèrent un ensemble (le plus souvent modeste) de chanteurs et de musiciens autour de l'orgue afin d'exécuter une musique vocale raffinée, d'une haute tenue, fortement inspirée par la musique concertante religieuse italienne. Non limités par des obligations liturgiques, ils choisirent pour ces œuvres des textes (tant en latin qu'en allemand) qui leur offraient de grandes possibilités sur le plan de l'expression: des fragments spécifiques de la bible – traitant très fréquemment de la souffrance et de la mort – et des textes de dévotion souvent de tendance fortement piétiste, mystique.

Le représentant le plus important de cette 'deuxième génération' fut **Dietrich Buxtehude** (1637-1707). De 1668 à son décès, cet organiste compositeur qui fut très probablement l'élève de Scheidemann assura la succession de Franz Tunder à l'orgue de la Marienkirche de Lübeck. Un grand nombre de compositions pour orgue et pour clavecin de Buxtehude furent conservées mais aussi quelques sonates pour instruments à cordes et environ 120 cantates. La grande variation que l'on note dans ces dernières sur le plan des textes, des

techniques de composition et des effectifs – allant de celui des cantates intimes pour voix seule à celui d'œuvres grandioses – traduit une grande liberté artistique. L'arrangement que fit Buxtehude (BuxWV 38) du texte du psaume *Herr, wenn ich nur dich habe* (psaume 73, versets 25-26) en est un très bon exemple. Ce texte funéraire, très apprécié dans l'Allemagne du dix-septième siècle, fut mis d'innombrables fois en musique, le plus souvent sous forme de motet solennel. Buxtehude conçut ici au contraire une chaconne élégante, au goût du jour, composée sur un petit motif de six notes répétées à la basse – technique issue de la musique profane italienne. Au-dessus de cette basse statique, la soprano engage un dialogue animé avec les deux violons, parties faisant place au figuralisme comme le montre l'utilisation de triolets berceurs pour accompagner les mots 'mein Herzens Trost'.

Si cette chaconne date des années 1670, le 'Dialogus inter Christum et fidelem animam' *Wo ist doch mein Freund geblieben?* (BuxWV 111) fut une œuvre tardive composée après 1690. Ce dialogue entre le 'Christ et l'âme fidèle', chanté respectivement par la basse et la soprano, est basé sur une paraphrase d'un célèbre texte issu du Cantique des Cantiques traitant de l'amour perdu (le Christ). Le texte est strophique, mais Buxtehude ne composa que le début, le monologue de l'âme qui cherche, comme un chant en utilisant l'alternance entre la soprano seulement accompagnée par la basse continue et les instruments à cordes. Une fois le bien aimé trouvé, un véritable dialogue s'engage entre les deux voix, duo d'amour de type opéra qui trouve son couronnement dans la mesure extatique à 6/8 de la conclusion, 'So lieben die Seele und Jesus zusammen ... Sie brennen und stehen in lieblichen Flammen.'

O Gottes Stadt (BuxWV 87) fut également composé sur un lied strophique, ici issu des *Himmliche Lieder* (1642) de Johann Rist. Ce poète connaissait très bien le cercle des organistes de Hambourg et entretenait des liens d'amitié avec Scheidemann, professeur supposé de Buxtehude. Ce dernier n'utilisa que la première et la dernière strophe du lied de Rist. Ce texte, qui exprime le désir d'une Jérusalem éternelle, céleste, semblerait convenir à merveille à la composition d'une aria strophique (dans un recueil de 1642, on trouve en effet une mélodie de ce type de la plume de Johann Schop, violoniste de Hambourg), mais Buxtehude le transforma en une pièce concertante profonde, largement délayée, dans laquelle les instruments à cordes accueillent et amplifient les émotions de la soprano – exemple, une fois encore, d'une musique libre composée par un organiste. Dans la vaste sarabande que Buxtehude composa sur la première strophe, il dépeignit de façon remarquablement réaliste les 'soupirs' des fidèles. Pour le début de la deuxième strophe, il utilisa une mesure à quatre temps, trébuchante, tâtonnante, laissant même le texte inachevé ('wenn ich aus diesem

Leben...'). Il revint toutefois rapidement à la mesure 'extatique', dansante, à 3/4, retour expliqué par la suite du texte ('...zu dir spring in dein Reich hinein'). L'œuvre atteint son climax dans une ample section où 'l'exultation de Sion' est exprimée par d'exubérantes coloratures de la soprano.

Buxtehude puisa sans doute une grande partie de son inspiration dans la musique de son prédécesseur, **Franz Tunder** (1614-1667), organiste à Lübeck qui entretenait des contacts étroits avec ce milieu de Hambourg fortement influencé par Sweelinck. Buxtehude épousa la fille de Franz Tunder et fut donc l'héritier direct de sa musique. Les compositions de Tunder – dont un nombre restreint hélas fut conservé – se distinguent par un style harmonique et polyphonique particulièrement riche. Sur *An Wasserflüssen Babylon*, choral très apprécié dans le milieu des organistes de l'Allemagne du Nord, Tunder composa une sorte de motet polyphonique pour soprano (à laquelle est confiée la mélodie de choral) et cinq instruments à cordes. Tunder mit les premières lignes en musique à la manière d'une 'Lamentation de Sion', chant expressif par excellence. Le chromatisme culmine sur le vers 'da weinten wir'. La composition se détend ensuite, et laisse place à un traitement plus homophone, plus simple, des vers restants. La composition que Tunder composa sur *Ach Herr, lass deine lieben Engelein* – texte universellement connu grâce au choral final de la Passion selon saint Jean de Bach –, est de nature très différente. Le texte reprend ici la troisième strophe d'un poème de Martin Schalling, 'Herzlich lieb hab ich dich, o Herr' (1571). Tunder n'utilisa pas la mélodie de choral lui correspondant mais composa une aria concertante – tout comme le fit quelques années plus tard Buxtehude, son beau-fils, avec *O Gottes Stadt*. Après une sinfonia 'éloquente', la soprano chante la première moitié de l'œuvre en constant dialogue avec les instruments à cordes. Le dernier vers de ce passage, 'ruhen bis am jüngsten Tage', est traduit tout de suite après par un interlude instrumental statique. Le changement de caractère qu'apporte la section suivante, composée dans une mesure rapide à trois temps sur les mots 'Alsdenn vom Tod erwecke mich ... in ewiger Freude', n'aurait pu être plus important. Tunder étudia minutieusement la musique religieuse vocale de Monteverdi et de ses épigones italiens, études qui aboutirent en particulier à l'arrangement d'un motet de Giovanni Rovetta. Les autres œuvres qu'il composa sur des textes latins furent également fortement inspirées par les compositeurs du Sud. Ce fut par exemple le cas d'*O Jesu dulcissime*, motet pour basse solo composé sur un texte de dévotion du dix-septième siècle.

On trouve également quelques-unes de ces compositions si propres aux organistes dans l'œuvre de **Matthias Weckmann** (1616/9-1674). Cet élève de Heinrich Schütz et de Jacob Praetorius fut organiste de l'église saint Jacob de Hambourg à partir de 1655. En 1663, cette ville fut fortement touchée par une épidémie de peste qui

coûta la vie à un grand nombre de ses habitants, notamment à certains de ses musiciens les plus importants, dont Scheidemann et Thomas Selle, cantor de la ville. Ce fut cette catastrophe qui incita Weckmann à composer un vaste dialogue, *Wie liegt die Stadt so wüste*, qu'il acheva le 14 octobre 1663. Ce fut une fois encore indéniablement l'œuvre d'un artiste 'libre': les versets des lamentations de Jérémie furent choisis et mélangés de telle sorte qu'ils purent servir de base à un dialogue entre basse et soprano. Tout au long de la composition, sauf dans la partie finale, les chanteurs doivent assurer un rôle de soliste: la soprano joue le rôle du narrateur et symbolise au début de l'œuvre la veuve affligée; la basse incarne la voix du prophète, sombre et enclin au péché. La structure du dialogue est soulignée par l'emploi des instruments: la soprano n'est accompagnée que par l'orgue tandis que la basse est soutenue par l'ensemble complet des instruments à cordes. Ce contraste élémentaire, comme l'alternance inspirée de sections de type aria et récitatif, permet de donner naissance à une œuvre musicale exprimant profondément ces récits de désastre issus de l'ancien testament. Deux sections sont particulièrement impressionnantes: le début de la composition, une chaconne 'souponnante' pour voix de basse, 'Mann höre's wohl' (tout comme chez Buxtehude, accompagnée seulement par deux violon et une basse continue, selon la technique italienne), et la section finale. Dans cette dernière section, les deux chanteurs s'unissent dans un poignant appel à l'aide ('Ach Herr, siehe an mein Elend').

**Christian Ritter** (1645/8-1717/25), organiste d'origine saxonne, fit probablement ses études à Dresde, entre autres auprès de Schütz. Il travailla plus tard à Stockholm, Dresde et Hambourg. Les 22 œuvres vocales très diverses de sa plume que l'on possède encore sont d'une grande qualité - c'est bien là l'œuvre d'un organiste ! À Stockholm comme à Dresde, il parvint à obtenir à la cour la fonction de vice maître de chapelle. Dans la capitale suédoise, les cantates de Buxtehude et autres compositeurs d'Allemagne du Nord étaient connues et appréciées. À Dresde, après le décès de Schütz en 1672, l'engouement pour le style italien était à son apogée. *O amantissime sponsa Jesu*, composé sur un texte de dévotion latin, possède la force rythmique et le raffinement vocal (en particulier dans les récitatifs) des meilleures compositions religieuses italiennes de cette époque. En revanche, les cinq instruments à cordes d'accompagnement et l'harmonie originale riche en dissonances portent indéniablement la signature de l'Allemagne du Nord - notamment, le début tendu, où la soprano chante la devise de cette cantate, accompagnée par de riches harmonies. La partition de cette œuvre, conservée à la bibliothèque de Berlin, fut éditée dès le début du siècle dernier. Aux Pays-Bas, un enregistrement célèbre, largement divulgué, fut effectué par Aafje Heynis, chanteuse, et Anthon van der Horst, chef d'orchestre, directeur artistique de la Nederlandse Bachvereniging pendant plus de trente ans.

© Pieter Dirksen, 2003 (Traduction: Clémence Comte)

Matthias Weckman

1 WIE LIEGT DIE STADT SO WÜSTE

Wie liegt die Stadt so wüste,  
die voll Volkes / Menschen war.  
Sie ist wie eine Witwe  
die eine Fürstin unter den Heiden  
und eine Königin in den Ländern war,  
muß nun dienen.

Euch sage ich allen,  
die ihr vorübergehet:  
Schauet doch und sehet,  
ob irgend sei ein Schmerz  
wie mein Schmerz,  
der mich treffen hat.

Sie weinet des Nachts  
dass ihr die Tränen über die Wangen fließen,  
und ist niemand unter allen ihren Freunden,  
der sie tröste.

Denn der Herr  
hat mich voll Jammers gemacht  
am Tage seines grimmigen Zorns.

Jerusalem hat sich verstündigt,  
darum ist sie wie ein unrein Weib.  
Alle ihre Nächsten verachten sie,  
und sind ihre Feinde worden.

Man höret's wohl, dass ich seufze,  
und habe keinen Tröster.

Matthias Weckman

1 WIE LIEGT DIE STADT SO WÜSTE

How doth the city sit solitary,  
that was full of people!  
How is she become as a widow!  
She that was great among nations,  
and princess among the provinces,  
how is she become a tributary?

Oh thou that pass by,  
I say unto you  
Behold and see,  
if there be any sorrow  
Like unto the sorrow  
which is done unto me.

She weepeth sore in the night,  
and her tears are on her cheeks:  
among all her lovers she hath none to  
comfort her;

Wherewith the Lord  
hath afflicted me  
in the day of his fierce anger.

Jerusalem hath grievously sinned;  
therefore she is removed;  
all that honored her despise her,  
because they have seen her nakedness.

My enemies hear that I lament,  
and have no comforter.

Mein Herz waltet mir im Leibe,  
denn ich bin hochbetrübet.  
Ach Herr, siehe an mein Elend;  
denn der Feind pranget sehr.

*Franz Tunder*

2 AN WASSERFLÜSSEN BABYLON

An Wasserflüssen Babylon,  
da saßen wir mit Schmerzen,  
als wir gedachten an Zion,  
da weinten wir von Herzen.  
Wir hingen auf mit schwerem Muth  
die Orgeln und die Harfen gut  
an ihre Bäum' der Weiden,  
die drinnen sind in ihrem Land;  
da mussten wir viel Schmach und Schand'  
täglich von ihnen leiden.

3 O JESU DULCISSIME

O Jesu dulcissime,  
creator generis humani.  
Quod per sacramentum tuum  
voluisti habitare in nobis,  
conserva cor meum et corpus meum,  
ut non confundar in aeternum.  
Alleluja.

My heart is turned to water within me,  
for I am full of sorrow.  
Ah Lord, behold Thou my misery,  
for the enemy doth mightily triumph.

*Franz Tunder*

2 AN WASSERFLÜSSEN BABYLON

By the waters of Babylon  
There we sat in sorrow  
When we remembered Zion  
We wept from the depths of our hearts.  
With deep sorrow, we hung  
our goodly harps and organs  
In their groves of willows  
Which grow in their land  
There we must suffer great humiliation and shame  
Daily from their hands.

3 O JESU DULCISSIME

O sweetest Jesus  
Creator of humankind  
Thou hast desired to live within us  
Preserve my heart and my body  
That I not be confounded forever.  
Alleluia.

4 ACH HERR, LASS DEINE LIEBEN ENGELEIN

Ach Herr, lass deine lieben Engelein  
am letzten Ende die Seele mein  
in Abrahams Schoß tragen,  
den Leib in seinem Schlafkämmerlein  
gar sanft ohn einige Qual und Pein  
ruhen bis an jüngsten Tag.

Alsdann vom Tod erwecke mich,  
dass meine Augen sehen dich  
in ewiger Freude, o Gottes Sohn,  
mein Heiland und Genadenthron.  
Herr Jesu Christ, erhöre mich,  
ich will dich preisen ewiglich.  
Amen.

Dietrich Buxtehude

5 O GOTTES STADT

O Gottes Stadt, o Güldnes Licht,  
O Herrlichkeit ohn Ende,  
Wann schau ich doch dein Angesicht,  
Wann küsst dich die Hände?  
Wann schmeck ich deine große Güte?  
O Lieb, es brennet mein Gemüte.

Ich seufze täglich mit Begier,  
O allerschönste Stadt, nach dir.  
O Gott wie selig werd ich sein,  
Wenn ich aus diesem Leben  
Zu dir spring in dein Reich hinein,  
dass du mir hast gegeben.

4 ACH HERR, LASS DEINE LIEBEN ENGELEIN

Ah Lord, let thy dear angels  
Carry my soul at last  
Into Abraham's bosom  
That my body may rest sweetly in its little chamber  
Without pain or suffering  
Until the last day shall come.

So then Thou awakest me  
That mine eyes shall see Thee  
In eternal peace, o Son of God!  
My Saviour and seat of mercy.  
Lord Jesus Christ, hear my cry!  
I will praise Thee forever.  
Amen.

Dietrich Buxtehude

5 O GOTTES STADT

O city of God, o golden light,  
O glory without end,  
When shall I behold thy countenance,  
When shall I kiss thy hands,  
When shall I taste thy great goodness?  
Oh Love, my heart burneth.

Daily I sigh with longing,  
Oh fairest of cities, for thee.  
O God, how blessed I shall be  
When from out this life,  
I leap into thy Kingdom,  
Which Thou hast given me.

Ach Herr, wann wird der Tag doch kommen,  
dass ich zu dir werd aufgenommen.

Ach Herr, wann kommt die stund heran,  
dass ich in Zion jauchzen kann?

6 WO IST DOCH MEIN FREUND GEBLIEBEN?

Dialogus inter Christum et fidelem animam

Sopran

Wo ist doch mein Freund geblieben?

Wil Er mich denn nicht mehr lieben?

Er hat sich in dieser Nacht,  
da ich aus dem Schlaf erwachte  
und an seine Huld gedachte,  
aus dem Bette weggemacht.

Ach, ich habe den verloren,  
den ich einzig mir erkoren!  
Ach, ich habe mich betrübt!  
Er ist der, der mir gefallen,  
darum soll mein Stimm erschallen:

Sopran/Bass

Schönste(r), wo befinstu dich?

Sopran

Hör ich doch des Freundes Worte!

Ruff Er nicht an diesem Orte?

Sopran/Bass

Schönste(r), wo befinstu dich?

Ah Lord, when will the day come at last,  
When I will be taken up unto Thee.

Ah Lord, when will the hour strike  
When I shall rejoice in Zion?

6 WO IST DOCH MEIN FREUND GEBLIEBEN?

Dialogus inter Christum et fidelem animam

soprano

Wherefor is my friend departed?

Hath he then no more love for me?

In this night, when I awoke from sleep  
And thought of his glory  
He arose and departed  
from my bed.

Ah, I have lost him,  
Whom I had chosen for myself above all others!  
Ah, I am filled with sorrow  
He is the one who delighteth my heart,  
And therefore shall my voice ring out:

soprano/bass

O thou fairest one, wherefor art thou?

soprano

But I hear the words of my friend!

Does he not call from this place?

soprano/bass

O thou fairest one, wherefor art thou?



Bass

Du hast mir das Herz genommen,  
Vielgeliebte!

Sopran

Ich will kommen, eile fort, erfreue mich!  
Komm, mein Freund, in meinen Garten!

Bass

Willst du mich daselbst erwarten?  
Sieh, ich steh schon vor der Tür,  
sieh, ich komme, meine Taube,  
denn dein wohlgegründter Glaube  
zeucht und neigt mich hin zu dir.

Sopran

Wenn du unter deinem Schatten  
mir die Ruhe willst gestatten,  
dann so ist mir ewig wohl.

Sopran/Bass

Ich lieb dich, weil du mich liebest  
und dich mir zu eigen giebest.  
Nichts ist, das uns scheiden soll.

Sopran

Du bist, Schönster, meine Sonne.

Bass

Dir ist schon die süsse Wonne  
und die Ruh von mir bereit.

bass

Thou hast stolen my heart  
Best beloved!

soprano

I will come to thee, make haste, make me joyful!  
Come, my friend, into my garden!

bass

Wilt thou thyself await me there?  
Behold, I stand before the gate  
See, I come to thee, my dove  
Whom thy steadfast faith  
Draws near and bends me to thee.

soprano

When thou offerest me repose  
Beneath thy shadow  
Then eternal joy is mine.

soprano/bass

I love thee, for thou lovest me,  
And givest thyself to me for my own  
Nought shall ever part us.

soprano

Thou fairest one, thou art my sun.

bass

Upon thee wait the sweetest love  
And peace which I have prepared for thee

Sopran/Bass

Komm mein Schatz, lass mich dich küssen,  
denn so kannst du mir / kann ich dir verstüßen  
alles Leidens Bitterkeit.

Sopran

Endlich hab ich den gefunden,  
den ich lieb, meine Freude.

Bass

So ist verschwunden dir die schreckensvolle Zeit,  
weil ich dein bin, meine Freude.

Sopran/Bass

Komm nach dem gehabten Leide hin,  
wo dir das Herz / die Freud bereit.  
So lieben die Seele und Jesus zusammen.  
Sie lieben beständig, man scheidet sie nicht.  
Sie brennen und stehen in lieblichen Flammen,  
die Seele vergnügt sich in seligem Licht.  
Wir sehnen uns alle mit Herzens Verlangen,  
wann werden wir einsten dich, Jesu, umfassen?

Christian Ritter

7 O AMANTISSIME SPONSE JESU

O amantissime sponse, Jesu,  
cordis mei et pars mea,  
Jesu, in aeterna!

Te laudem, te amen,  
te quaeram, te cantem,  
o amor, o Deus, o vita, o salus,

soprano/bass

Come, my darling, and let me kiss thee,  
For you / I can sweeten all my/thy  
Bitter pain and suffering.

soprano

At last I have found Thee,  
Thou whom I love, my joy.

bass

And so thy time of fear and trembling is departed  
For I am thine, my joy.

soprano/bass

Come here, after thy suffering is past  
Where joy is prepared for thy heart  
Thus the Soul and Christ mingle their love,  
Their love is forever and none shall part them  
They live and burn in the flames of love  
The soul rejoices in the blessed light  
We all long from our deepest heart  
When will we at last receive Thee, o Jesus?

Christian Ritter

7 O AMANTISSIME SPONSE JESU

O Jesus, most loving consort  
of my heart, and my portion,  
Jesus, in eternity!

Let me praise Thee, let me love Thee,  
I shall seek Thee, let me sing of Thee,  
O love, o God, o life, o salvation

o bonitas infinita.  
O Jesu, mi dulcissime!  
Amabilissime Jesu  
et salvator animae meae!  
O Jesu, salus mea et vita mea,  
te amo, te volo, te quaero,  
te cupio, te desidero.

Tu me suscipe, tu me fove,  
tu me tecum fac gaudere,  
beatissima patria.

O care sponse, Jesu Christe,  
qui dedisti animam tuam in mortem,  
da mihi ut intrem in regnum tuum.

Ibi tecum collaetabor, gloriabor,  
satiabor in plenissima gloria.

Tibi laudes decantabo.  
Te, mi sponse, redamabo,  
in perpetua saecula.

Dietrich Buxtehude

8 HERR, WENN ICH NUR DICH HABE

Herr, wenn ich nur dich habe,  
so frage ich nichts  
nach Himmel und Erden.  
Wenn mir gleich Leib und Seel verschmacht,  
so bist du doch, Gott,  
allezeit meines Herzens Trost und mein Heil.  
Alleluia!

O infinite goodness.  
Oh my sweetest Jesus!  
Most loving Jesus,  
And Saviour of my soul !  
O Jesus, my salvation and my life  
I love Thee, desire Thee, seek Thee,  
Long for Thee, thirst for Thee.

Help me, inflame me,  
Make me rejoice with Thee  
In thy most blessed abode.

O beloved consort, Jesus Christ,  
Who gavest thy soul in death  
Permit me that I enter into Thy kingdom.

There I shall rejoice with Thee, glory with Thee,  
Be sated with the fullness of glory.

To Thee I shall sing praises,  
I shall love Thee, my consort, forever and ever,  
In perpetual eternity.

Dietrich Buxtehude

8 HERR, WENN ICH NUR DICH HABE

Whom have I in heaven but Thee, o Lord?  
And there is none upon earth  
that I desire beside Thee.  
My flesh and my heart faileth,  
but God is the strength of my heart,  
and my portion for ever.  
Alleluia.

COMPLETE DISCOGRAPHY

- CCS 11397 J.S. Bach: St. Matthew Passion  
CCS 12498 Saints & Sinners/Cappella Figuralis  
CCS 13498 J.S. Bach: Great Organ Mass/Leo van Doeselaar, organ  
CCS 15198 Angels & Shepherds: a 17th Century Christmas/Cappella Figuralis  
CCS 17098 Love and Lament/Cappella Figuralis  
CCS 18198 Mozart: Requiem, J.Chr. Bach: Introitus und Kyrie der Totenmesse  
CCS SA 20103 J.S. Bach: Christmas Oratorio



CCS 12498 Saints & Sinners  
This is a disc of such unexpected pleasures.  
Gramophone



CCS 15198 Angels & Shepherds  
A Christmas program that cares more about  
musicality than marketability.  
Early Music America



CCS 17098 Love & Lament  
a superb disc that should have wide appeal!  
Fanfare



Join the 'Friends of the Netherlands Bach Society'  
As a Friend you get reduction on tickets, CD's,  
books, we'll send you our newsletter and invite you  
for the yearly concert exclusively for Friends.

Stichting De Nederlandse Bachvereniging  
Koningslaan 112  
Postbus 12017  
3501 AA Utrecht  
The Netherlands

T 31 (30) 2513413  
F 31 (30) 2511639  
E [info@bachvereniging.nl](mailto:info@bachvereniging.nl)  
I [www.bachvereniging.nl](http://www.bachvereniging.nl)

Please send to Veuillez retourner:  
er:

## CHANNEL CLASSICS RECORDS

Waaldijk 76, 4171 CG  
Herwijnen, the Netherlands  
Phone: (+31.418) 58 18 00  
Fax: (+31.418) 58 17 82



**Where did you hear about Channel Classics?** Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

- Review** Critiques
- Radio** Radio
- Recommended** Recommandé
- Store** Magasin
- Advertisement** Publicité
- Other** Autre

**Why did you buy this recording?** Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

- Artist performance** L'interprétation
- Sound quality** La qualité de l'enregistrement
- Packaging** Présentation
- Reviews** Critique
- Price** Prix

**What music magazines do you read?** Quels magazines musicaux lisez-vous?

**Which CD did you buy?** Quel CD avez-vous acheté?

**Where did you buy this CD?** Où avez-vous acheté ce CD?

- I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE**

**Name** Nom

**Address** Adresse

**City/State/Zipcode** Code postal et ville

**Country** Pays

Please keep me informed of new releases via my e-mail:





## PRODUCTION

Channel Classics Records bv

## PRODUCERS

C. Jared Sacks, Jos van Veldhoven

## RECORDING ENGINEER, EDITING

C. Jared Sacks

## RECORDING ASSISTENT

Jonas C. Sacks

## COVER ILLUSTRATION

Jan van Kessel (Amsterdam 1641- 1680)

'Bloemenguirlande met Christuskind'

Collection SOR Rusche, Germany

## COVER DESIGN, LAY-OUT

Channel Design / Lydi Groenewegen

## LINER NOTES

Pieter Dirksen

## RECORDING DATE

June 2003

## RECORDING LOCATION

Muziekcentrum Frits Philips

Eindhoven,

the Netherlands

## MICROPHONES

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps

## DIGITAL CONVERTER

DSD Super Audio/DCS

Pyramix Editing/Merging Technologies

## SPEAKERSYSTEMS

Audio Lab, Holland

## AMPLIFIERS

van Medevoort, Holland



recording session

## Death & Devotion



Jos van Veldhoven **conductor** Johannette Zomer **soprano** Peter Harvey **bass**  
Antoinette Lohmann, Pieter Affourtit **violin** Richte van der Meer, Joshua  
Cheatham **viola da gamba** Lucia Swarts **violoncello** Maggie Urquhart **violone**  
Fred Jacobs **theorbo** Pieter Dirksen **organ/harpsichord** Sally Holman **bassoon**

CHANNEL CLASSICS

CCS SA 20804

© & © 2004

Production & Distribution

Channel Classics Records bv

info@channel.nl

www.channelclassics.com

Made in Germany

MATTHIAS WECKMANN (1616/9-1674)  
1 **Wie liegt die Stadt so Wüste** 16.31  
soprano, bass, 2 violins, 2 viola da gambas &  
continuo (violoncello, violone, theorbo, organ)

FRANZ TUNDER (1614-1667)  
2 **An Wasserflüssen Babylon** 4.56  
soprano, violin, viola, 2 viola da gambas &  
continuo (violoncello, violone, organ)

3 **O Jesu dulcissime** 5.26  
bass, 2 violins & continuo  
(violoncello, organ)

4 **Ach Herr, lass deine lieben Engellein** 8.29  
soprano, violin, viola, viola da gamba &  
continuo (violone, theorbo, organ)

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)  
5 **O Gottes Stadt** **BuxWV 87** 8.42  
soprano, 2 violins, 2 viola da gambas &  
continuo (violone, theorbo, organ)

6 **Wo ist doch mein Freund geblieben?**  
**BuxWV 111** 8.00  
Dialogus inter Christum et fidelem animam  
soprano, bass, 2 violins, bassoon & continuo  
(violoncello, theorbo, harpsichord, organ)

CHRISTIAN RITTER (1645/8-1717/25)  
7 **O amantissime sponse Jesu** 9.42  
soprano, 2 violins, 2 viola da gambas,  
bassoon & continuo  
(violoncello, violone, theorbo, organ)

DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707)  
8 **Herr, wenn ich nur dich habe**  
**BuxWV 38** 4.18  
soprano, 2 violins & continuo  
(violoncello, theorbo)

Total time 67.22



this recording can be played  
on all cd-players

sponsored by

