

MISSA DA REQUIEM

Johann Christian Bach

Lenneke Ruiten • Ruth Sandhoff
Colin Balzer • Thomas Bauer

RIAS KAMMERCHOR
AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
HANS-CHRISTOPH RADEMANN

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735-1782)

REQUIEM

Introitus & Kyrie F-Dur / *Fa majeur* / F major (T 208/5)

Dies irae c-Moll / *ut mineur* / C minor (T 202/4)

1		I. Introitus. <i>Requiem aeternam.</i> II. Kyrie	5'31
2		III. Sequenz. 1. Coro. <i>Dies irae</i>	3'00
3		2. Aria (B). <i>Quantus tremor</i>	3'18
4		3. Aria (S). <i>Tuba mirum</i>	3'18
5		4. Coro. <i>Mors stupebit</i>	2'42
6		5. Aria (A). <i>Quid sum miser</i>	2'28
7		6. Terzetto (S, A, B). <i>Rex tremendae</i>	2'18
8		7. Coro. <i>Iuste iudex ultionis</i>	2'12
9		8. Aria (T). <i>Ingemisco</i>	3'43
10		9. Duetto (A, T). <i>Qui Mariam absolvisti</i>	4'24
11		10. Quartetto. <i>Confutatis maledictis</i>	1'53
12		11. Aria (A). <i>Oro supplex</i>	1'57
13		12. Coro. <i>Lacrimosa</i>	5'49

MISERERE

B-Dur / *Si bémol majeur* / B flat major (T 207/5)

14		1. Coro. <i>Miserere mei Deus</i>	3'20
15		2. Aria (T). <i>Et secundum multitudinem</i>	3'43
16		3. Coro. <i>Tibi soli peccavi</i>	3'56
17		4. Duetto (A, T). <i>Asperges me hyssopo</i>	3'46
18		5. Aria (S). <i>Cor mundum</i>	4'49
19		6. Coro. <i>Docebo iniquos vias tuas</i>	1'40
20		7. Terzetto (S, A, B). <i>Libera me</i>	3'50
21		8. Aria (A). <i>Sacrificium Deo</i>	4'31
22		9. Coro. <i>Tunc acceptabis</i>	2'24

Lenneke Ruiten, soprano (S)
Ruth Sandhoff, alto (A)
Colin Balzer, tenor (T)
Thomas E. Bauer, bass (B)

RIAS Kammerchor

Sopranos I Stephanie Hanf, Anette Lösch, Anja Petersen, Stephanie Petिताurent
Inés Villanueva, Almut Wilker
Sopranos II Madalena de Faria, Katharina Hohlfeld, Christina Kaiser
Mi-Young Kim, Sabine Nürnberg
Altos I Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Bärbel Kaiser, Franziska Markowitsch
Altos II Waltraud Heinrich, Hildegard Rützel, Claudia Türpe, Marie-Luise Wilke
Tenors I Joachim Buhrmann, Peter Ewald, Stephan Gähler, Christian Mücke
Tenors II Volker Arndt, Wolfgang Ebling, Friedemann Hecht, Kai Roterberg
Basses I Jörg Gottschick, Ingolf Horenburg, Paul Mayr, Klaus Thiem
Basses II Janusz Gregorowicz, Rudolf Preckwinkel, Johannes Schendel, Cornelius Uhle

Akademie für Alte Musik Berlin

Konzertmeister Bernhard Forck
Violins I Gudrun Engelhardt, Gabriele Steinfeld, Uta Peters, Kerstin Erben
Erika Takano-Forck
Violins II Erik Dorset, Dörte Wetzels, Thomas Graewe, Verena Sommer
Barbara Halfter
Violas Clemens-Maria Nuszbaumer, Annette Geiger, Anja-Regine Graewel
Stephan Sieben
Violoncellos Jan Freiheit, Barbara Kernig, Katrin Sutor
Basses Walter Rumer, Harald Winkler
Oboes Xenia Löffler, Michael Bosch
Bassoon Christian Beuse
Horns Erwin Wieringa, Miroslav Rovenský
Organ / Harpsichord Raphael Alpermann

Direction Hans-Christoph Rademann

Johann Christian Bach : Requiem et Miserere

Ce peut être une lourde charge que d'être le fils d'un père très célèbre. Mais pour écrasante qu'elle soit, elle fut épargnée à Johann Christian Bach par ses frères aînés. Né en septembre 1735, le plus jeune des fils Bach connut une enfance apparemment sans soucis, grandissant dans les appartements de fonction du cantor de Saint-Thomas à Leipzig, qui se vidaient peu à peu des nombreux enfants qui l'avaient occupé. Pas moins de dix frères et sœurs de Johann Christian décédèrent avant sa naissance, tandis que les demi-frères issus du premier mariage de son père avaient depuis longtemps quitté le domicile familial, volant désormais de leurs propres ailes. Ne vivaient plus alors à la maison que Catharina Dorothea (issue du premier mariage et née en 1708), restée célibataire, Gottfried Heinrich, l'aîné de onze ans qui souffrait d'un handicap mental, et Elisabeth Juliana Friederica, de neuf ans l'aînée de Johann Christian. Ses camarades de jeu étaient Johann Christoph Friedrich, son aîné de trois ans, et Johanna Carolina, sa cadette de deux ans. Ils furent suivis en février 1742 d'une petite sœur qui appartenait presque déjà à la génération suivante. Il n'est pas possible de retracer avec précision ce que fut l'éducation musicale du jeune Johann Christian, mais rien n'indique qu'il ait eu à subir quelque pression que ce soit. D'une petite suite de polonaises et de menuets qu'il écrivit sans doute à l'âge de douze ou quatorze ans émane une insouciance mêlée de satisfaction, et c'est sans le moindre scrupule, en toute candeur, que Johann Christian a recours à la Polonaise de l'Ouverture en si mineur de son père alors qu'il est en quête d'un morceau adéquat pour l'album d'un de ses amis. On ne sait pas s'il fut influencé, ni dans quelle mesure, par la complexité des œuvres de vieillesse de Jean-Sébastien. À la mort de son père, alors qu'il n'était âgé que de quinze ans, il fut confié aux bons soins de son frère aîné Carl Philipp Emanuel auprès de qui, grâce à son esprit prompt et à sa grande sensibilité, il fit rapidement siennes les manières de l'école de Berlin. Il semble que, dès ces années berlinoises, Johann Christian se soit adonné avec zèle à la composition ; outre six concertos pour le clavecin, il écrivit aussi diverses œuvres de plus petite envergure – des *lieder*, des arias ainsi

que plusieurs pièces de musique de chambre ou pour instrument à clavier. En dépit de plusieurs prestations couronnées de succès et d'une réputation déjà relativement solide, sa véritable “percée” en tant que compositeur n'eut pourtant lieu qu'un peu plus tard.

Berlin n'en fut toutefois pas le théâtre. Au printemps 1755, alors âgé de dix-neuf ans, Johann Christian saisit l'occasion qui se présentait à lui de se rendre en Italie. Si l'on en croit les indications données par le musicologue Ernst Ludwig Gerber, ce sont “diverses cantatrices italiennes, avec lesquelles il avait lié connaissance” qui “éveillèrent en lui le désir d'aller découvrir l'Italie”. Johann Nikolaus Forkel, le biographe de Bach, vient compléter cette information en précisant que le jeune Bach s'était joint à une chanteuse italienne qui rentrait dans son pays. Ce qui à l'origine ne s'annonçait peut-être que comme un bref séjour, destiné à prendre la mesure du monde opératique italien, se mua finalement en une période décisive dans la vie de Bach. Les premières étapes de son voyage restent assez obscures ; le premier signe tangible de son séjour en Italie est une lettre en italien adressée au célèbre – et influent – musicologue Padre Giovanni Battista Martini à Bologne. Elle nous révèle un compositeur profondément transformé, ayant gagné en assurance et désormais solidement établi à Milan, et laisse entendre qu'elle fut précédée d'une formation intensive auprès du Padre Martini, qui avait fait du jeune Allemand un musicien parfaitement italien. La faculté d'adaptation de Bach ainsi que ses capacités intellectuelles y avaient sans doute largement contribué, peut-être même avaient-elles rendu possible pareille mutation. De manière bien plus déterminante que ne l'avaient fait son père et son frère, le maître bolognais marqua de son empreinte la pensée musicale de son protégé. Plus tard encore, celui-ci lui demanda conseil ; les relations avec sa patrie, secouée par la guerre de sept ans, avaient en revanche été interrompues et paraissaient désormais bien lointaines. L'un des signes en est la conversion de Bach au catholicisme. À Milan, il avait trouvé en la personne du comte Agostino Litta, fervent mélomane à peine plus âgé que lui, un mécène influent qui l'hébergea, rendit possible la représentation de nombreuses de ses œuvres, finança ses voyages, notamment à Naples, et grâce à qui le jeune Bach, alors à peine âgé

de 25 ans, obtint en 1760 un poste d'organiste à la cathédrale de Milan.

Il semblerait que l'année 1757, qui marque ses premiers succès professionnels, ait également été pour Johann Christian l'année de la rupture définitive avec sa patrie et sa famille. C'est en effet durant le printemps et l'été de cette année que furent composées coup sur coup – et de toute évidence en partie au moins sur la base d'études que Bach avait développées l'année précédente sous la direction du Padre Martini – une série d'œuvres vocales sacrées de grande envergure, dont l'exécution publique fit sensation et valut au jeune Allemand un succès considérable – une reconnaissance qui entraîna la commande de plusieurs opéras, le but réel de Johann Christian. Parmi les premiers chefs-d'œuvre de musique vocale sacrée du compositeur figurent également les deux pièces du présent enregistrement, le *Requiem* et le Psaume 51 “Miserere, mei Deus”.

Le *Requiem* de Bach ne comprend pas l'intégralité des mouvements traditionnellement répartis en sept séquences, mais seulement l'*Introitus* (ici en trois parties : “Requiem æternam dona eis, Domine”, “Te decet Hymnus, Deus”, et “Requiem” Da Capo), le *Kyrie* et la séquence “Dies Irae”, divisée en pas moins de douze mouvements séparés. Du point de vue de la tonalité (Fa majeur) comme du style, les brèves séquences “Requiem”, “Te decet” et *Kyrie* forment une unité. C'est avec beaucoup de réussite que Johann Christian Bach s'essaie à la technique déjà plus que bi-séculaire de la stricte polyphonie. L'influence du Padre Martini est ici très sensible, ce qui s'explique aisément, tant le grand musicien et érudit était un expert en matière de style ancien et complexe. Ce n'est pas un hasard si, quinze ans plus tard, Mozart viendrait également se former auprès de lui. L'une des spécialités du Padre Martini était l'édification d'une construction polyphonique sur la base d'un *cantus firmus* donné. C'est donc fort logiquement que Johann Christian Bach fait chanter par les basses, en valeurs longues, dans les trois premiers mouvements de son *Requiem*, la mélodie du rite ambrosien en usage à Milan. Au-dessus, les six voix aiguës du chœur (deux sopranos, deux altos, deux ténors),

renforcées par les parties orchestrales qui les doublent, font retentir la densité de leur contrepoint. Le résultat en est une composition à sept voix d'une très grande beauté sonore. Dans le *Kyrie*, les parties chorales (avec des basses cette fois-ci divisées) se répartissent en deux ensembles à quatre voix concertant l'un avec l'autre. On y voit transparaître les techniques de la polyphonie vénitienne du début du XVIII^e siècle.

Après que le compositeur a apporté, dans l'*Introitus* et le *Kyrie*, la preuve de toute son habileté en matière d'idéaux stylistiques anciens, il se tourne, dans la séquence en do mineur, vers un style plus moderne, plus riche en affects et plus mélodique. Pourtant, la grande maîtrise harmonique n'est en rien reléguée au second plan : les quatre mouvements chorals du “Dies Irae” – qui représentent, d'un point de vue tonal et formel, les piliers sur lesquels repose la structure globale en douze mouvements – apparaissent bien comme de réelles compositions à huit voix. Entre ces *tutti* sombres et teintés d'amertume se développe une suite d'arias et d'ensembles dont la variété, dans la tonalité comme dans l'expression, révèle toute la palette des talents de compositeur de Johann Christian Bach. Au regard de la grande qualité de l'œuvre, il n'est pas étonnant – comme le rapportent d'ailleurs Bach lui-même et son mécène, le comte Litta, dans leurs lettres au Padre Martini – qu'aussi bien la répétition générale au domicile de Litta que la représentation en l'église San Fedele aient valu au compositeur les tonnerres d'applaudissements aussi bien des connaisseurs que des mélomanes amateurs.

La mise en musique du Psaume 51 “Miserere mei, Deus”, réalisée la même année que le *Requiem*, semble s'inscrire dans le prolongement formel du “Dies Irae”. La distribution classique du chœur à quatre voix ainsi que la tonalité pastorale de si bémol mineur soulignent moins le caractère relativement sombre de ce psaume de pénitence qu'elles ne lui donnent un caractère solennel, d'une grande noblesse. Peut-être plus encore que dans son “Dies Irae”, Johann Christian Bach, alors âgé de 22 ans, pose dans cette impressionnante composition

les fondements de toute sa production ultérieure. C'est avec un sens très sûr de l'équilibre et de la tension qu'il développe ici une disposition de grande ampleur qui ne compte pas moins de neuf mouvements. L'abandon progressif de la tonalité principale de Si bémol majeur dans les trois premiers mouvements (au profit de celles de sol mineur puis de Mi bémol majeur) se renverse dans les trois derniers mouvements pour prendre la forme d'un retour progressif à la tonalité initiale, culminant dans le grand mouvement choral "Tunc acceptabis".

À la vaste disposition tonale dans laquelle s'inscrit l'ensemble des mouvements s'oppose une invention thématique d'une extrême richesse. Le développement de la texture presque symphonique suit déjà le principe de contraste que Bach appliquera dans ses œuvres de maturité avec une grande virtuosité et qui prendra plus tard dans le langage musical classique une signification décisive. Les qualités structurelles vont de pair avec un maniement souverain des couleurs orchestrales, dans lesquelles les parties vocales chorales et solistes viennent s'insérer à tour de rôle. Des cantilènes d'une grande sensibilité, presque touchantes, alternent avec des parties plus brillantes et des passages au contrepoint très travaillé. Le tour de force réalisé ici consistait à trouver l'équilibre parfait entre des éléments très divers et à créer ainsi dans la richesse et la multiplicité des détails une forme d'unité supérieure qui enthousiasma le public de la création milanaise et fascine encore les auditeurs d'aujourd'hui.

PETER WOLLNY

Traduction Elisabeth Rothmund

Johann Christian Bach: Requiem and Miserere

The often oppressive burden of being the son of a famous father was taken off Johann Christian Bach's shoulders by his older brothers. Born in September 1735, the youngest Bach son obviously grew up in easy-going fashion at the Kantor's residence in the churchyard of the Thomaskirche in Leipzig as it slowly emptied of its swarm of children. No fewer than ten brothers and sisters had already died before his birth, while his half-brothers from his father's first marriage had long left the parental home and gone their separate professional ways. Still remaining were the long-adult but still unmarried Catharina Dorothea from J. S. Bach's first marriage (born in 1708), Johann Christian's mentally retarded brother Gottfried Heinrich (eleven years his senior), and his sister Elisabeth Juliana Friederica, some nine years older. His immediate playmates were Johann Christoph Friedrich and Johanna Carolina, respectively three years older and two years younger. They were followed in February 1742 by a younger sister, who already belonged almost to a new generation of her own. We do not know in detail how the young Johann Christian's musical education developed, but there are no signs of any undue pressure to succeed. An impression of self-satisfied insouciance emanates from a little set of polonaises and minuets which he may have written between the ages of twelve and fourteen, and he had no qualms about helping himself to the Polonaise from his father's Orchestral Suite in B minor when he needed a suitable piece of music for his entry in a friend's album. Whether and to what extent he was musically influenced by the intricate works of J. S. Bach's old age remains unknown. At the age of fifteen, after his father's death, he was entrusted to the care of his older brother Carl Philipp Emanuel, and thanks to his keen intelligence and delicate sensibility he quickly appropriated the style of the Berlin School. Johann Christian seems already to have composed assiduously in Berlin; in addition to six harpsichord concertos he wrote other, mostly smaller pieces – songs, individual arias, and a few keyboard and chamber works.

But despite the occasional successful performance and what was obviously already an extremely high reputation, his 'breakthrough' as a composer was still to come.

However, it was not to occur in Berlin. In the spring of 1755 the nineteen-year-old seized the opportunity of a study trip to Italy. According to the musical lexicographer Ernst Ludwig Gerber, 'his acquaintance with several Italian lady singers aroused his desire to see Italy'; the Bach biographer Johann Nikolaus Forkel makes the tale still more explicit by relating that the young Bach joined a singer who was returning to her homeland. What was perhaps planned only as a brief sounding-out of the Italian opera scene grew into a formative phase in Bach's life. The early stages of his sojourn are shrouded in obscurity; the first surviving sign of life he gave from Italy is a letter in Italian addressed to the famous and influential music scholar Padre Giovanni Battista Martini in Bologna. This document shows us a self-confident composer who has already undergone a total inner transformation and settled permanently in Milan. He had behind him – so much can be gathered from the letter – an intensive training with Padre Martini, who had made the young German into a quintessential Italian musician. Bach's adaptability and quick-wittedness must have facilitated this, if indeed they were not the *sine qua non* for it to happen in the first place. The Bolognese mentor had a far more powerful influence on his protégé's musical philosophy than Johann Christian's father and brother had ever managed. He continued to turn to Martini for advice even in later years, whereas his links with his homeland, currently being laid waste by the Seven Years War, were broken off and receded into the distance; not the least conspicuous sign of this is the fact that Bach converted to Catholicism. In Milan he had found a powerful patron in the passionate music-lover Count Agostino Litta, only a few years older than himself, who provided him with accommodation, facilitated the performance of many of his works, financed trips to Naples among others, and finally, in 1760,

arranged for the composer, still only twenty-five, to take up his first permanent post as organist of Milan Cathedral.

It would seem that the year 1757, when he enjoyed his first big professional successes, also marked Johann Christian Bach's definitive break with his native land and his family. In the spring and summer, a series of large-scale sacred vocal works, obviously based in part on compositional exercises Bach had performed under the direction of Padre Martini in the previous year, appeared in rapid succession. Public performances of these created a sensation and brought the young German composer considerable fame in Milan. Such recognition was the prerequisite for securing operatic commissions, which was Bach's true ambition. The two compositions recorded here, the Requiem and the setting of Psalm 50 (51), *Miserere mei Deus*, are among his first sacred masterpieces.

Bach's Requiem does not encompass the complete series of movements, which traditionally consists of seven parts, but only the opening Introit (here tripartite: 'Requiem aeternam dona eis, Domine', 'Te decet hymnus, Deus', and a reprise of the 'Requiem aeternam'), the Kyrie, and the Sequence *Dies irae*, which is divided into no fewer than twelve individual movements. The brief 'Requiem aeternam', 'Te decet' and Kyrie sections form a tonal (F major) and stylistic unit. Here Bach tried his hand with great skill at the compositional technique of strict polyphony, already more than two hundred years old in his day. The influence of Padre Martini is clearly perceptible, for the great scholar was one of the leading experts on this intricate and archaic style; it is no coincidence that the young Mozart sought him out fifteen years later. One of Martini's specialities was the construction of the polyphonic edifice on a pre-existing cantus firmus. Accordingly, in the first three movements of his Requiem J. C. Bach has the basses sing a plainchant melody from the Ambrosian Rite (customary in Milan) in long note-values; the six upper choral voices (two sopranos, two altos, two tenors), strengthened by *colla parte* orchestration, perform their densely interweaving lines above this. The resulting is a texture of striking beauty in seven real parts. In the Kyrie the voices (with

the basses now divided) form two four-part ensembles in concertato dialogue. Here techniques of Venetian polychorality as developed in the early seventeenth century make their appearance.

Once the composer has demonstrated his mastery of older stylistic ideals with the Introit and Kyrie, he turns to the emotionally charged, predominantly melodic modern style in the Sequence, which is in the key of C minor. At the same time, however, his high degree of technical skill is by no means thrust into the background: the four choruses of the *Dies irae* – which in tonal and formal terms constitute the mainstays of the entire structure – are written in eight real vocal parts throughout. Between these severe and sombre tutti movements Bach deploys a succession of arias and ensembles offering a wide variety of keys and expression, which already display the full range of his compositional art. In view of the overall high quality of the work, it is no wonder that – as Bach and his patron Count Litta reported in letters to Padre Martini – both the dress rehearsal at Litta's house and the performance in the church of San Fedele earned the composer rapturous applause from cognoscenti and dilettanti alike.

J. C. Bach's setting of Psalm 50 (51), *Miserere mei Deus*, which dates from the same year, harks back to the *Dies irae* in its formal layout. Rather than emphasising the gloomy character of this penitential psalm, the standard scoring for four-part chorus and the pastoral key of B flat major evoke a solemn, elevated basic mood. Perhaps even more than in his *Dies irae*, the twenty-two-year-old Johann Christian Bach laid the foundations in this impressive work for the whole of his later output. He designed the formal macrostructure of the nine-movement piece with a sure feeling for tension and balance. The progressive abandonment of the B flat major tonic in the first three movements (by way of G minor and E flat major) is reversed in the last three movements with a gradual return to the home key, culminating in the grand chorus 'Tunc acceptabis'. The overarching tonal scheme which binds all the movements together is matched by extremely rich thematic invention. The development of the quasi-symphonic compositional texture already adopts the principle of contrast applied

with the utmost virtuosity by Bach in his more mature works and which was later to acquire decisive importance for the language of Classical music. The structural qualities go hand in hand with the deft treatment of orchestral colours, into which varied combinations of choral and solo voices are effectively integrated. Sensitive, touching cantilenas alternate with brilliant sections and carefully worked-out contrapuntal passages. Bach's masterly achievement here was to

keep the different elements perfectly balanced and thereby create from the multiplicity of details an overriding unity which not only aroused the enthusiasm of the audience at the Milanese premiere, but is still capable of enthralling today's listeners.

PETER WOLLNY

Translation: Charles Johnston

Johann Christian Bach: Requiem und Miserere

Die oft erdrückende Last, Sohn eines berühmten Vaters zu sein, wurde Johann Christian Bach von seinen älteren Brüdern abgenommen. Geboren im September 1735, wuchs der jüngste Bach-Sohn offenbar unbeschwert in der sich langsam von der Kinderschar wieder entleerenden Kantorenwohnung am Leipziger Thomaskirchhof auf. Nicht weniger als zehn Geschwister waren bereits vor seiner Geburt wieder verstorben, während die Halbbrüder aus der ersten Ehe des Vaters das Elternhaus längst verlassen hatten und eigene berufliche Wege gingen. Zurück blieben die längst erwachsene unverheiratete Catharina Dorothea aus J. S. Bachs ersten Ehe (geb. 1708), der mehr als elf Jahre ältere geistig behinderte Bruder Gottfried Heinrich und die um neun Jahre ältere Schwester Elisabeth Juliana Friederica. Die unmittelbaren Spielkameraden waren der drei Jahre ältere Johann Christoph Friedrich und die zwei Jahre jüngere Johanna Carolina. Ihnen folgte im Februar 1742 noch eine jüngere Schwester, die fast schon wieder einer eigenen Generation angehört. Wie sich die musikalische Ausbildung des jungen Johann Christian gestaltete, ist im Einzelnen zwar nicht bekannt, doch lassen sich keine Anzeichen für einen übermäßigen Erfolgsdruck erkennen. Selbstzufriedene Sorglosigkeit klingt uns aus einer kleinen Reihe von Polonaisen und Menuetten entgegen, die er vielleicht als 12- oder 14-jähriger schrieb, und völlig unbefangen bediente er sich der Polonaise aus der h-Moll-Ouvertüre seines Vaters, als er ein passendes Musikstück für seinen Eintrag in das Stammbuch eines Freundes benötigte. Ob oder wie stark er von den intrikaten Alterswerken J. S. Bachs musikalisch geprägt wurde, bleibt unbekannt. Im Alter von fünfzehn Jahren kam er nach dem Tod des Vaters in die Obhut seines älteren Bruders Carl Philipp Emanuel und eignete sich hier dank seiner raschen Auffassungsgabe und feinen Empfindung rasch die Manier der Berliner Schule an. In Berlin scheint Johann Christian bereits eifrig komponiert zu haben; neben sechs Cembalo-Konzerten entstanden meist kleinere Werke – Lieder,

einzelne Arien sowie einige Tasten- und Kammermusikwerke. Trotz gelegentlicher erfolgreicher Auftritte und eines offenbar schon recht hohen Ansehens stand ihm der „Durchbruch“ als Komponist aber noch bevor.

Dieser erfolgte allerdings nicht in Berlin. Im Frühjahr 1755 nutzte der Neunzehnjährige die Gelegenheit zu einer Studienreise nach Italien. Nach Auskunft des Musiklexikographen Ernst Ludwig Gerber sollen ihm „die Bekanntschaften verschiedener italienischer Sängerinnen, die Lust erweckt“ haben, „Italien zu sehen“; der Bach-Biograph Johann Nikolaus Forkel konkretisiert dies noch durch die Mitteilung, der junge Bach habe sich einer in die Heimat zurückreisenden Sängerin angeschlossen. Was vielleicht nur als eine kurze Sondierung der italienischen Opernszene geplant war, wuchs sich zu einer prägenden Phase in Bachs Leben aus. Die ersten Stationen seiner Reise liegen im Dunkeln; ein erstes Lebenszeichen aus Italien ist ein Brief in italienischer Sprache, adressiert an den berühmten und einflussreichen Musikgelehrten Padre Giovanni Battista Martini in Bologna. Der Brief zeigt uns einen innerlich völlig gewandelten, selbstbewussten und inzwischen fest in Mailand etablierten Komponisten. Vorangegangen war – so ist dem Brief zu entnehmen – eine intensive Ausbildung bei Padre Martini, die aus dem jungen Deutschen einen durch und durch italienischen Musiker gemacht hatte. Bachs Wandlungsfähigkeit und rasche Auffassungsgabe mögen dies erleichtert, wenn nicht gar erst ermöglicht haben. In weit stärkerem Maße, als es Vater und Bruder vermocht hatten, prägte der Bologneser Lehrmeister das musikalische Denken seines Schützlings. Ihn fragte er auch noch in späteren Jahren um Rat; abgebrochen und in weite Ferne gerückt waren hingegen die Verbindungen in die vom Siebenjährigen Krieg erschütterte Heimat; dies zeigte sich nicht zuletzt auch daran, dass Bach zum Katholizismus konvertierte. In Mailand hatte er in dem nur wenige Jahre älteren musikbegeisterten

Grafen Agostino Litta einen mächtigen Förderer gefunden, der ihm Unterkunft gewährte, die Aufführung zahlreicher seiner Werke ermöglichte, Reisen unter anderem nach Neapel finanzierte und schließlich 1760 für den erst 25jährigen die erste feste Anstellung als Organist am Mailänder Dom einfädelt.

Es scheint, als habe das Jahr 1757, das Jahr der ersten großen beruflichen Erfolge, für Johann Christian Bach zugleich auch den endgültigen Bruch mit seiner Heimat und seiner Familie markiert. Im Frühjahr und Sommer 1757 entstand – zum Teil offenbar basierend auf Studienarbeiten, die Bach im Jahr zuvor unter der Anleitung von Padre Martini ausgearbeitet hatte – in rascher Folge eine Serie von groß angelegten geistlichen Vokalwerken, deren öffentliche Aufführungen großes Aufsehen erregten und dem jungen deutschen Komponisten in Mailand beträchtlichen Ruhm einbrachten – Anerkennung, die ihrerseits die Voraussetzung zur Sicherung von Operaufträgen bildete, Bachs eigentlichem Ansinnen. Zu den ersten geistlichen Meisterwerken des Komponisten zählen auch die beiden hier eingespielten Kompositionen, das Requiem und die Vertonung des 51. Psalms „Miserere mei Deus“.

Bachs Requiem umfasst nicht die vollständige, traditionell aus sieben Teilen bestehende Satzfolge, sondern lediglich den einleitenden Introitus (hier dreiteilig: „Requiem aeternam dona eis, Domine“, „Te decet hymnus, Deus“, „Requiem“ Da Capo), das Kyrie und die in nicht weniger als zwölf Einzelsätze untergliederte Sequenz „Dies Irae“. Die kurzen Abschnitte „Requiem“, „Te decet“ und Kyrie bilden tonartlich (F-Dur) und stilistisch eine Einheit. Johann Christian Bach versuchte sich hier mit großem Geschick an der zu seiner Zeit bereits mehr als zweihundert Jahre alten Kompositionstechnik des streng polyphonen Satzes. Der Einfluss von Padre Martini ist deutlich spürbar, war doch der große Musikgelehrte eine der wichtigsten Koryphäen dieses intrikaten alten Stils; nicht zufällig suchte ihn fünfzehn Jahre später auch der junge Mozart auf. Eine von Martini gepflegte Spezialität war das Errichten des polyphonen Gebäudes über einem vorgegebenen Cantus firmus. Dementsprechend lässt J. C. Bach in den ersten drei Sätzen seines Requiems eine Melodie des in Mailand üblichen

ambrosianischen Ritus von den Bässen in langen Notenwerten vortragen; darüber lassen die sechs höheren Chorstimmen (jeweils zwei Soprane, Alte und Tenöre), verstärkt von den dublierenden Orchesterstimmen, ihr dichtes Liniengewebe erklingen. Das Resultat ist ein real siebenstimmiger Satz von großer Klangs Schönheit. Im Kyrie formieren sich die Chorstimmen (mit nunmehr geteilten Bässen) zu zwei miteinander konzertierenden vierstimmigen Ensembles. Techniken der im frühen 17. Jahrhundert entwickelten venezianischen Mehrchörigkeit scheinen auf.

Nachdem der Komponist mit dem Introitus und dem Kyrie seine Beherrschung älterer Stilideale unter Beweis gestellt hat, wendet er sich in der in c-Moll stehenden Sequenz dem affektgeladenen und melodiebetonten modernen Stil zu. Gleichwohl rückt die hohe satztechnische Kunstfertigkeit keineswegs in den Hintergrund: Die insgesamt vier Chorsätze des „Dies Irae“ – sie bilden tonal und formal die tragenden Säulen der insgesamt zwölfteiligen Struktur – weisen durchweg einen real achtstimmigen Vokalsatz auf. Zwischen diesen herben und düsteren Tuttisätzen entfaltet sich eine hinsichtlich Tonarten und Ausdruck abwechslungsreiche Folge von Arien und Ensemblesätzen, die musikalisch bereits die gesamte Bandbreite von Johann Christian Bachs Kompositionskunst zeigen. Angesichts der insgesamt hohen Qualität des Werks nimmt es nicht wunder, dass – wie Bach und sein Gönner Graf Litta in Briefen an Padre Martini berichten –, sowohl die Generalprobe im Hause Littas als auch die Aufführung in der Kirche San Fedele dem Komponisten den stürmischen Applaus von Kennern und Liebhabern einbrachte.

J. C. Bachs im selben Jahr entstandene Vertonung des 51. Psalms „Miserere mei Deus“ knüpft in ihrer formalen Anlage an das „Dies Irae“ an. Die reguläre vierstimmige Chorbesetzung und die pastorale Tonart B-Dur betonen weniger den düsteren Charakter dieses Bußpsalms, vielmehr evozieren sie eine feierlich erhabene Grundstimmung. Vielleicht mehr noch als in seinem „Dies Irae“ legte der knapp 22jährige Johann Christian Bach mit diesem eindrucksvollen Werk das Fundament für sein gesamtes späteres Schaffen. Mit sicherem Gespür für Spannung und Balance entwickelte er hier die

neunsätzliche großformale Disposition. Das schrittweise Verlassen der Grundtonart B-Dur in den ersten drei Sätzen (über g-Moll und Es-Dur) kehrt sich in den drei letzten Sätzen um zu einer schrittweisen Wiederannäherung, die in dem großen Chorsatz „Tunc acceptabis“ kulminiert. Der großräumigen tonalen Anlage, in die sämtliche Sätze eingebunden sind, steht eine überaus reiche thematische Erfindung gegenüber. Die Entwicklung des gleichsam sinfonischen Satzgewebes folgt bereits dem von Johann Christian Bach in seinen reiferen Werken mit größter Virtuosität angewandten Kontrastprinzip, das später für die klassische Musiksprache entscheidende Bedeutung gewinnen sollte. Die strukturellen Qualitäten gehen einher mit einer

versierten Handhabung der orchestralen Farben, in die wechselnd chorische und solistische Vokalstimmen wirkungsvoll eingebaut sind. Einfühlsame und rührende Kantilenen wechseln mit brillanten Partien und kontrapunktisch sorgfältig ausgearbeiteten Passagen. Bachs meisterhafte Leistung bestand darin, die unterschiedlichen Elemente in eine vollendete Balance zu bringen und damit in der Mannigfaltigkeit des Details eine übergeordnete Einheitlichkeit zu schaffen, die nicht nur das Publikum der Mailänder Erstaufführung begeisterte, sondern auch den Zuhörer von heute noch zu fesseln vermag.

PETER WOLLNY



Portrait de Johann Christian Bach, 1760- akg-images

Requiem

INTROITUS

Donne-leur le repos à jamais, Seigneur,
et fais briller pour eux la lumière éternelle.
En Sion, Seigneur, nous te chantons nos
[louanges,
à Jérusalem, nous t'offrons nos sacrifices.
Écoute ma prière,
toi que nous rejoindrons tous.

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

1 | Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Eternal rest give to them, O Lord;
and let perpetual light shine upon them.
A hymn, O God, becometh Thee in Sion;
and a vow shall be paid to Thee in Jerusalem.
Hear my prayer;
all flesh shall come to Thee.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
O Gott, dir gebührt ein Loblied in Zion,
Dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet;
zu Dir kommt alles Fleisch.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich unser.

SEQUENTIA

Jour de colère, le jour
qui réduira en cendres tout l'univers
suivant l'oracle de David et de la Sibylle.

Quel sera l'effroi des hommes
quand le juge viendra discuter
en détail leur vie entière.

Le son éclatant de la trompette
retentira parmi les tombeaux
et rassemblera tous les hommes devant le
[trône de Dieu.

La mort et la nature seront dans la stupeur
quand la créature se lèvera
pour répondre à son Juge.
On ouvrira le livre
où est écrit tout
ce qui doit servir à juger le monde.
Quand le Juge sera assis sur son trône,
apparaîtra tout ce qui est caché :
rien ne restera impuni.

Que dirai-je alors, malheureux que je suis ?
Quel défenseur pourrai-je implorer,
alors qu'à peine le juste sera sans crainte ?

Ô Roi, dont la majesté est si redoutable,
qui sauves tes élus par une miséricorde toute
sauve-moi, source de bonté. [gratuite,
Ô Jésus, plein de miséricorde, souviens-toi
que je suis la cause de ta venue sur terre ;
ne me perds pas en ce jour.
Tu t'es lassé à me chercher,

2 | **1. Coro**
Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla;
Teste David cum Sibylla.

3 | **2. Aria (Basso)**
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus!

4 | **3. Aria (Soprano)**
Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

5 | **4. Coro**
Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit;
Nil inultum remanebit.

6 | **5. Aria (Alto)**
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

7 | **6. Terzetto (Soprano, Alto & Basso)**
Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.
Recordare Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.

Day of wrath, that day,
The world consumed in ashes
Spake David and the Sibyl.

Great shall be the trembling
When the judge shall come
On whose sentence all depends

A trumpet spreads wondrous sound
Through the world's sepulchres
To summon all before the throne.

Death and nature shall be stunned
When all creation shall arise
To answer before the judge.
A book of words shall be produced
Wherein all is recorded
For which the world is to be judged.
Therefore, when the judge is seated,
All that is hidden shall be revealed,
Nothing shall remain unpunished.

What then shall I say, wretched as I am?
On whom shall I call for help
When even the just are not safe?

King of tremendous majesty,
Who freely saves the righteous,
Save me, O fount of mercy.
Remember, holy Jesu,
That I am the cause of thy suffering:
Do not lose me on that day.

Tag der Rache, Tag der Sünden.
Wird das Weltall sich entzünden,
Wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
Wenn der Richter kommt, mit Fragen
Streng zu prüfen alle Klagen!

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Alle hin zum Throne zwingen.

Schauernd sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.
Und ein Buch wird aufgeschlagen,
Treu darin ist eingetragen
Jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten;
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Weh! was werd ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wenn Gerechte selbst verzagen?

König schrecklicher Gewalten,
Frei ist deiner Gnade Schalten.
Gnadenquell, laß Gnade walten!
Milder Jesu, wollst erwägen,
Daß Du kamest meinethwegen,
Schleudre mir nicht Fluch entgegen.

pour me racheter tu as souffert le supplice de
[la croix :
que tant de souffrances ne soient pas superflues.

Juge équitable de la vengeance,
accorde-moi le pardon de mes fautes,
avant le jour où je devrai en rendre compte.

Je gémis comme un coupable :
mes iniquités me font monter la rougeur au front ;
pardonne, ô mon Dieu, au pécheur suppliant.

Toi qui as pardonné à Marie Madeleine,
qui as exaucé la prière du bon larron,
tu me donnes aussi à espérer.
Mes prières sont sans mérite ;
mais toi qui es la bonté même, traite-moi avec
et préserve-moi du feu éternel. [bonté,
Place-moi parmi tes brebis,
sépare moi des boucs
en me mettant à ta droite.

Quand tu confondras les maudits
en les livrant aux flammes dévorantes,
appelle-moi avec les bénis de ton Père.

C'est en suppliant, humblement prosterné devant
[toi,
avec un cœur contrit et le front dans la poussière,
que je te prie de prendre soin de moi à l'heure
[de ma mort.

Ô jour plein de larmes
que celui où l'homme coupable se lèvera
de la poussière du tombeau pour être jugé !
Ô mon Dieu, faites-lui miséricorde.
Seigneur Jésus, plein de bonté,
donne-leur le repos éternel.

Amen.

Quaerens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

8 | **7. Coro**
Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis,
Ante diem rationis.

9 | **8. Aria (Tenore)**
Ingemisco, tamquam reus:
Culpa rubet vultus meus
Supplicanti parce Deus.

10 | **9. Duetto (Alto & Tenore)**
Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae:
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

11 | **10. Quartetto**
Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

12 | **11. Aria (Alto)**
Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.

13 | **12. Coro**
Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce Deus,
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Amen.

Resting weary, thou hast sought me,
By the cross thou hast redeemed me,
Let not such labour be in vain.

Righteous judge of retribution,
Make a gift of absolution,
Before the day of reckoning.

I groan as one guilty,
My face blushes for shame,
Spare thy suppliant, O God.

Thou who didst pardon Mary,
And listened to the thief,
Hast also given me hope.
My prayers are unworthy,
But, Good Lord, be kind,
And let me not burn in eternal fire.
Grant me a place among the sheep
And separate me from the goats,
Setting me on thy right hand.

When the wicked are confounded,
And consigned to the fierce flames,
Call me among the blessed.

I pray, pleading, kneeling,
My heart contrite as ashes,
Keep me safe to the end.

That day of tears,
When from the ashes shall rise
Guilty man to be judged,
Spare him therefore, O God.
Holy Lord Jesu,
Grant them rest.

Amen.

Bist mich suchend müd gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen,
Mög dies Mühn zum Ziel gelangen.

Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üß in meiner Sache,
Eh ich zum Gericht erwache.

Seufzend steh ich schuldbefangen,
Schamrot glühen meine Wangen,
Laß mein Bitten Gnad erlangen.

Hast vergeben einst Marien,
Hast dem Schächer dann verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen;
Doch aus Gnade laß geschehen,
Daß ich mög der Höll entgehen.
Bei den Schafen gib mir Weide,
Von der Böcke Schar mich scheide,
Stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
Den Verdammten zur Belohnung,
Ruf mich zu der selgen Wohnung.

Schuldgebeugt ich zu Dir schreie,
Tief zerknirscht in Herzensreue,
Selges Ende mir verleihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
Da vom Grabe wird erstehen
Zum Gericht der Mensch voll Sünden.
Laß ihn, Gott, Erbarmen finden;
Milder Jesu, Herrscher Du,
Schenk den Toten ewge Ruh.

Amen.

Miserere

Miserere mei Aie pitié de moi, Seigneur,
selon ta grande miséricorde.

Et selon la multitude de tes bontés,
efface mon iniquité.
Lave-moi encore
de mon iniquité,
et purifie-moi de mon péché.
Car je connais mon iniquité,
et mon péché est toujours devant moi.

J'ai péché contre toi seul,
et j'ai fait le mal en ta présence ;
j'en fais l'aveu afin que tu sois reconnu juste
dans tes sentences et sans reproche dans tes
J'ai été formé dans l'iniquité, [conduites.
et ma mère m'a conçu
dans le péché.
Et tu as aimé la vérité,
et m'a manifesté
les choses obscures et cachées de ta sagesse.

Tu me purifieras avec l'hysope, et je serai pur ;
tu me laveras, et je serai plus blanc que la neige.
Tu me feras entendre une parole de joie et
et mes os humiliés se réjouiront. [d'allégresse,
Détourne ton visage de mes péchés,
et efface toutes mes iniquités.

Ô Dieu ! crée en moi un cœur pur ;
et renouvelle un esprit droit en mon être.
Ne me rejette pas loin de ta face,
et ne retire pas de moi ton esprit saint.
Rends-moi la joie de ton salut
et, par ton esprit souverain, fortifie-moi.

J'enseignerai tes voies aux méchants,
et les pécheurs reviendront à toi.

Ô Dieu, Dieu de mon salut,
délivre-moi du sang versé,
et ma langue célébrera ta justice.
Seigneur, tu ouvriras mes lèvres,
et ma bouche publiera tes louanges.
Si tu avais voulu des sacrifices,
je t'en aurais offert ;
mais les holocaustes ne te sont point agréables.

14 | 1. Coro
Miserere mei Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.

15 | 2. Aria (Tenore)
Et secundum multitudinem miserationum
tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me
ab iniquitate mea:
et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:
et peccatum contra me est semper.

16 | 3. Coro
Tibi soli peccavi
et malum coram te feci;
ut justificeris in sermonibus tuis,
et vincas cum judicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum;
et in peccatis
concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti;
incerta et occulta sapientiae tuae
manifestasti mihi.

17 | 4. Duetto (Alto & Tenore)
Asperges me hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam;
et exsultabunt ossa humiliata.
Averte faciem tuam a peccatis meis;
et omnes iniquitates meas dele.

18 | 5. Aria (Soprano)
Cor mundum crea in me Deus;
et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Ne proicias me a facie tua;
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
Redde mihi laetitiam salutaris tui;
et spiritu principali confirma me.

19 | 6. Coro
Docebo iniquos vias tuas;
et impii ad te convertentur.

20 | 7. Terzetto (Soprano, Alto & Basso)
Libera me de sanguinibus Deus,
Deus salutis meae;
et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.
Domine labia mea aperies;
et os meum annuntiabit laudem tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium,
dedissem utique;
holocaustis non delectaberis.

Have mercy on me, O God,
according to thy great mercy.

And according to the multitude of thy tender
blot out my iniquity. [mercies,
Wash me yet more
from my iniquity:
and cleanse me from my sin.
For I know my iniquity,
and my sin is always before me.

Against thee only have I sinned,
and have done evil before thee:
that thou mayst be justified in thy words
and mayst overcome when thou art judged.
For behold I was conceived in iniquity;
and in sin
did my mother conceive me.
For behold thou hast loved truth:
the uncertain and hidden things of thy wisdom
thou hast made manifest to me.

Thou shalt sprinkle me with hyssop, and I shall be
[cleansed:
thou shalt wash me, and I shall be whiter than snow.
To my hearing thou shalt give joy and gladness:
and the bones that have been humbled shall rejoice.
Turn thy face from my sins:
and blot out all my iniquities.

Create a clean heart in me, O God:
and renew a right spirit within my body.
Cast me not away from thy face:
and take not thy holy spirit from me.
Restore unto me the joy of thy salvation:
and strengthen me with a perfect spirit.

I will teach the unjust thy ways:
and the wicked shall be converted to thee.

Deliver me from blood, O God,
thou God of my salvation:
and my tongue shall extol thy justice.
Lord, thou wilt open my lips:
and my mouth shall declare thy praise.
For if thou hadst desired sacrifice,
I would indeed have given it:
with burnt-offerings thou wilt not be delighted.

Gott, sei mir gnädig
nach deiner großen Güte.

Und tilge meine Sünden
nach deiner großen Barmherzigkeit.
Wasche mich wohl
von meiner Missetat
und reinige mich von meiner Sünde.
Denn ich erkenne meine Missetat,
und meine Sünde ist immer vor mir.

An dir allein habe ich gesündigt
und übel vor dir getan,
auf daß du recht behaltest in deinen Worten
und rein bleibest, wenn du gerichtet wirst.
Siehe, ich bin in sündlichem Wesen geboren,
und meine Mutter hat mich
in Sünden empfangen.
Siehe, du hast Lust zur Wahrheit,
die im Verborgenen liegt;
du lässest mich wissen die heimliche Weisheit.

Entsündige mich mit Isop, daß ich rein werde;
wasche mich, daß ich schneeweiß werde.
Laß mich hören Freude und Wonne,
daß die Gebeine fröhlich werden.
Verbirg dein Antlitz vor meinen Sünden
und tilge alle meine Missetaten.

Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz
und gib mir einen neuen, gewissen Geist.
Verwirf mich nicht von deinem Angesicht
und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir.
Tröste mich wieder mit deiner Hilfe,
und mit einem freudigen Geist rüste mich aus.

Ich will die Übertreter deine Wege lehren,
daß sich die Sünder zu dir bekehren.

Errette mich von den Blutschulden, Gott,
der du mein Gott und Heiland bist,
daß meine Zunge deine Gerechtigkeit rühme.
Herr, tue meine Lippen auf,
daß mein Mund deinen Ruhm verkündige.
Denn du hast nicht Lust zum Opfer,
ich wollte dir's sonst wohl geben,
und Brandopfer gefallen dir nicht.

Le sacrifice que Dieu aime
est un esprit brisé ;
ô Dieu, tu ne dédaigneras pas
un cœur contrit et humilié.
Traite favorablement Sion, ô Seigneur, dans ton
[indulgence,
et que s'élèvent les murs de Jérusalem.

Alors tu agréeras
un sacrifice de justice,
des oblations et des holocaustes ;
alors on offrira des victimes sur ton autel.

21 | 8. Aria (Alto)
Sacrificium Deo
spiritus contribulatus;
cor contritum et humiliatum
Deus non despicias.
Benigne fac Domine in bona voluntate tua Sion;
ut aedificentur muri Jerusalem.

22 | 9. Coro
Tunc acceptabis
sacrificium justitiae,
oblaciones et holocausta;
tunc imponent super altare tuum vitulos.

A sacrifice to God
is an afflicted spirit:
a contrite and humble heart,
O God, thou wilt not despise.
Deal favourably, O Lord, in thy goodwill with Sion:
that the walls of Jerusalem may be built up.

Then shalt thou accept
the sacrifice of justice,
oblations and whole burnt-offerings:
then shall they lay calves upon thy altar.

Die Opfer, die Gott gefallen,
sind ein geängsteter Geist;
ein geängstet und zerschlagen Herz
wirst du, Gott, nicht verachten.
Tue wohl an Zion nach deiner Gnade;
baue die Mauern zu Jerusalem.

Dann werden dir gefallen
die Opfer der Gerechtigkeit,
die Brandopfer und ganzen Opfer;
dann wird man Farren auf deinem Altar opfern.



Lenneke Ruiten a étudié le chant à La Haye et à la Bayerische Theaterakademie de Munich ; elle a suivi les masterclasses d'Elly Ameling, Robert Holl, Hans Hotter, Robert Tear et Walter Berry. Après ses premiers engagements à Munich et au Nationale Reisopera des Pays-Bas, elle fait ses débuts au Festival du Schleswig-Holstein dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart. Depuis lors, on a pu entendre la jeune soprano dans les lieux les plus prestigieux, de Prague à Londres, Aldeburgh, Lausanne, Munich, Leipzig et Amsterdam, sous la direction de chefs tels que Frans Brüggen, Michael Jurowski, Yakov Kreizberg, Arnold Östman et Peter Dijkstra. John Eliot Gardiner l'a invitée à participer à sa tournée européenne avec la *Messe en si mineur* de Bach. On pourra bientôt entendre Lenneke Ruiten, qui s'illustre également dans le répertoire du lied, à Varsovie, Bruges et Versailles, et en tournée avec le *Requiem allemand* de Brahms sous la direction de Paul McCreesh.

Lenneke Ruiten studied singing in The Hague and at the Bayerische Theaterakademie in Munich, and attended masterclasses with Elly Ameling, Robert Holl, Hans Hotter, Robert Tear, and Walter Berry. After her first engagements in Munich and at the Nationale Reisopera in the Netherlands, she made her debut at the Schleswig Holstein Musik Festival in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail*. Since then, the young soprano has been heard in many prestigious venues, from Prague to London, Aldeburgh, Lausanne, Munich, Leipzig, and Amsterdam, working with such leading conductors as Frans Brüggen, Michael Jurowski, Yakov Kreizberg, Arnold Östman, and Peter Dijkstra. John Eliot Gardiner invited her to take part in his European tour of Bach's B minor Mass. Future projects will take Lenneke Ruiten, who is also a noted lieder interpreter, to Warsaw, Bruges and Versailles and on tour with Brahms's *Ein deutsches Requiem* conducted by Paul McCreesh.

Lenneke Ruiten studierte Gesang in Den Haag sowie an der Bayerischen Theaterakademie München und belegte Meisterkurse bei Elly Ameling, Robert Holl, Hans Hotter, Robert Tear und Walter Berry. Nach ersten Engagements in München sowie an der Nationale Reisopera der Niederlande debütierte sie beim Schleswig Holstein Musik Festival in Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Seither ist die junge Sopranistin auf vielen namhaften Podien zu erleben, in Prag wie in London, Aldeburgh, Lausanne, München, Leipzig oder Amsterdam, wo sie mit prominenten Dirigenten wie Frans Brüggen, Michael Jurowski, Yakov Kreizberg, Arnold Östman oder Peter Dijkstra zusammen arbeitet. John Eliot Gardiner lud sie auf seine Europatournee mit Bachs h-Moll Messe ein. Künftige Projekte werden Lenneke Ruiten, die auch als Liedinterpretin brilliert, unter anderem nach Warschau, Brügge und Versailles führen sowie auf eine Tournee mit dem *Deutschen Requiem* von Brahms, dirigiert von Paul McCreesh.



Ruth Sandhoff a étudié le chant à Cologne et Fribourg auprès d'Ingeborg Most. L'étendue de son répertoire, du début du baroque aux créations d'œuvres contemporaines, la fait réclamer par les plus grands chefs, dont Frieder Bernius, Reinhard Goebel, Roger Norrington, Jos van Immerseel et Helmuth Rilling. Elle se produit régulièrement dans les festivals les plus renommés, tels ceux de Lucerne, des Flandres, le Festival Bach de l'Oregon, le Festival des Arts de Melbourne, La Folle Journée de Nantes et les Ludwigsburger Schlossfestspielen. Elle a donné des récitals dans de nombreux pays d'Europe ainsi qu'aux États-Unis et en Australie, et a participé à de nombreux enregistrements, que ce soit pour la radio, la télévision ou le disque. Ruth Sandhoff rencontre également un grand succès dans le domaine du lied, notamment grâce à la production scénique des lieder de Schubert par Sasha Waltz à la Schaubühne de Berlin, que l'on a également pu voir à Stockholm, Oslo, Rome, Barcelone, Lyon, Dijon, Luxembourg, Bruges et Bonn.

Ruth Sandhoff studied singing in Cologne and Freiburg with Ingeborg Most. With her wide-ranging repertoire, which stretches from the early Baroque to premieres of contemporary works, she is much in demand with numerous leading conductors, including Frieder Bernius, Reinhard Goebel, Roger Norrington, Jos van Immerseel, and Helmuth Rilling. She appears regularly at such renowned international festivals as Lucerne, Flanders, the Oregon Bach Festival, the Melbourne Arts Festival, La Folle Journée de Nantes, and the Ludwigsburger Schlossfestspielen. Her concert engagements have taken her to many countries in Europe as well as the USA, and Australia, and she has participated in numerous radio, television and CD recordings. Ruth Sandhoff also enjoys great success as a performer of lieder, notably in a staged production of Schubert songs by Sasha Waltz at the Schaubühne Berlin which was also seen in Stockholm, Oslo, Rome, Barcelona, Lyon, Dijon, Luxembourg, Bruges, and Bonn.

Ruth Sandhoff studierte Gesang in Köln und Freiburg bei Ingeborg Most. Ihr breit gefächertes Repertoire, das vom Frühbarock bis hin zu Uraufführungen reicht, macht sie zur gefragten Partnerin vieler prominenter Dirigenten wie Frieder Bernius, Reinhard Goebel, Roger Norrington, Jos van Immerseel oder Helmuth Rilling. Regelmäßig tritt sie bei namhaften internationalen Festivals auf – bei den Luzerner Festspielen, dem Oregon Bach Festival, dem Melbourne Arts Festival, La Folle Journée de Nantes, dem Festival van Flandern oder den Ludwigsburger Schlossfestspielen. Konzertreisen führten sie in viele Länder Europas, in die USA und nach Australien. Auch als Liedinterpretin feiert Ruth Sandhoff, die bei zahlreichen Rundfunk-, Fernseh- und CD-Produktionen mitwirkte, große Erfolge, so etwa mit Schubert-Liedern für eine szenische Produktion von Sasha Waltz an der Schaubühne Berlin, die auch in Stockholm, Oslo, Rom, Barcelona, Lyon, Dijon, Luxemburg, Brügge und Bonn gastierte.



Colin Balzer s'est formé au chant auprès de David Meek dans son Canada natal et d'Edith Wiens en Allemagne. Il a également suivi les masterclasses de Robert Tear, Elly Ameling, Brigitte Fassbaender et Christoph Prégardien. Avec un répertoire s'étendant de Monteverdi à Penderecki, il est actuellement l'un des ténors les plus recherchés ; il travaille régulièrement avec des chefs tels que Marcus Creed, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Simon Preston, Hans-Christoph Rademann, Enoch zu Guttenberg, Helmuth Rilling, Stephen Stubbs et Simone Young. Il a chanté dans les festivals d'Aix-en-Provence, Grenoble, Boston, Vancouver, Baden-Baden et Brême. Il vient de faire ses débuts dans le rôle de Don Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart) au Théâtre du Bolchoï de Moscou. Dans le répertoire du lied, Colin Balzer rencontre également un grand succès dans le monde entier ; en témoigne notamment son enregistrement plébiscité du *Italienisches Liederbuch* de Wolf avec Hartmut Höll au piano.

Colin Balzer trained as a singer with David Meek in his native Canada and with Edith Wiens in Germany, as well as attending masterclasses with Robert Tear, Elly Ameling, Brigitte Fassbaender, and Christoph Prégardien. With a repertoire stretching from Monteverdi to Penderecki, he is now among the most sought-after singers in his voice category and works regularly with such conductors as Marcus Creed, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Simon Preston, Hans-Christoph Rademann, Enoch zu Guttenberg, Helmuth Rilling, Stephen Stubbs, and Simone Young. He has appeared at the Aix-en-Provence, Grenoble, Boston, Vancouver, Baden-Baden, and Bremen festivals. He recently made his debut as Don Ottavio in Mozart's *Don Giovanni* at the Bolshoi Theatre in Moscow. Colin Balzer can also pride himself on notable successes in the song repertoire all over the world, not least his much-acclaimed recording of Wolf's *Italienisches Liederbuch* with Hartmut Höll at the piano.

Seine Gesangsausbildung erhielt **Colin Balzer** bei David Meek in seiner Heimat Kanada sowie bei Edith Wiens in Deutschland. Daneben besuchte er Meisterkurse bei Robert Tear, Elly Ameling, Brigitte Fassbaender und Christoph Prégardien. Mit einem Repertoire, das von Monteverdi bis Penderecki reicht, zählt er mittlerweile zu den gefragtesten Sängern seines Fachs und arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Marcus Creed, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Simon Preston, Hans-Christoph Rademann, Enoch zu Guttenberg, Helmuth Rilling, Stephen Stubbs oder Simone Young zusammen – so auch bei den Festspielen von Aix-en-Provence, Grenoble, Boston, Vancouver, Baden-Baden oder Bremen. Gegenwärtig debütiert er als Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* am Moskauer Bolschoi Theater. Auch als Liedsänger hat Colin Balzer weltweit beachtliche Erfolge vorzuweisen, was nicht zuletzt seine vielgerühmte Einspielung von Wolfs *Italienischem Liederbuch* mit Hartmut Höll am Klavier bezeugt.



Thomas E. Bauer compte aujourd'hui parmi les barytons les plus recherchés. Il a donné des récitals avec des orchestres tels que le Boston Symphony Orchestra, le National Symphony Orchestra de Washington, le Royal Flemish Philharmonic, l'Orchestre des Champs-Élysées, l'Orquesta Sinfónica de RTVE et l'Orquesta Nacional de España de Madrid, l'Orchestre du Royal Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de Chine et le WDR Sinfonieorchester Köln, sous la direction de Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Iván Fischer, Krzysztof Penderecki, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Jos van Immerseel, René Jacobs et Masaaki Suzuki. Il a participé à une tournée à travers l'Europe avec la compagnie théâtrale La Fura dels Baus dans une production spectaculaire de *Carmina Burana* de Carl Orff. Le documentaire de Klaus Voswinckel *Winterreise – Schubert in Sibirien* relate sa tournée de récitals assez aventureuse le long du Transsibérien. Le film est passé plusieurs fois à la télévision.

Thomas E. Bauer is among today's most sought-after baritones. He has appeared in concert with such orchestras as the Boston Symphony Orchestra, the National Symphony Orchestra in Washington, the Royal Flemish Philharmonic, the Orchestre des Champs-Élysées, the Orquesta Sinfónica de RTVE in Madrid, the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the China Philharmonic Orchestra, the Orquesta Nacional de España in Madrid, and the WDR Sinfonieorchester Köln, with conductors including Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Iván Fischer, Krzysztof Penderecki, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Jos van Immerseel, René Jacobs, and Masaaki Suzuki. He was seen throughout Europe with the theatre company La Fura dels Baus in a spectacular production of Orff's *Carmina Burana*. Klaus Voswinckel's documentary *Winterreise – Schubert in Sibirien* recounts his adventurous recital tour with the Trans-Siberian Railway. The film has been shown on television several times.

Thomas E. Bauer zählt heute zu den gefragtesten Sängern seines Fachs. Er konzertiert unter anderem mit dem Boston Symphony Orchestra, der National Symphony in Washington, dem Royal Flemish Philharmonic, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Orquesta Sinfónica de RTVE Madrid, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem China Philharmonic Orchestra, dem Orquesta Nacional de España Madrid, dem WDR Sinfonieorchester Köln und mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Iván Fischer, Krzysztof Penderecki, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Jos van Immerseel, René Jacobs und Masaaki Suzuki. Mit dem Theaterensemble La Fura dels Baus ist er europaweit in einer spektakulären Produktion von Orffs *Carmina Burana* zu erleben. Klaus Voswinckels Dokumentarfilm *Winterreise – Schubert in Sibirien* erzählt von Bauers abenteuerlicher Recital-Tournee mit der Transsibirischen Eisenbahn. Der Film wurde mehrfach im Fernsehen gesendet.



Créé en 1948 dans le cadre de la ‘**Rundfunk im amerikanischen Sektor**’ (la radio du secteur américain), le **RIAS Kammerchor** joua un rôle décisif dans le renouveau de la vie musicale berlinoise après la Seconde Guerre mondiale. L’ensemble se consacre à la musique baroque, mais aussi à celle de l’époque moderne et contemporaine à travers des créations d’œuvres de Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann ou Tan Dun.

Après Uwe Gronostay, Marcus Creed et Daniel Reuss, c’est Hans-Christoph Rademann qui dirige l’ensemble depuis 2007, en étroite collaboration avec d’autres ensembles comme Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin et l’Orchestre des Champs-Élysées, et des chefs comme Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs et Philippe Herreweghe.

Le RIAS Kammerchor fait partie depuis 1994 du ROC (ensemble des orchestres et chœurs de radio), soutenu par la Deutschlandradio, le gouvernement fédéral allemand, le *Land* de Berlin et la Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Founded in 1948 under the auspices of ‘**Radio in the American Sector**’, the **RIAS Kammerchor** played an important role in the revival of post-war musical life in Berlin. The core of its repertoire is the music of the Baroque era, together with the modern classics and the music of today. It swiftly acquired an international reputation for premiering new works by such composers as Penderecki, Reimann, Kagel, Gundermann and Tan Dun.

After Uwe Gronostay, Marcus Creed and Daniel Reuss, Hans-Christoph Rademann has been directing the ensemble since 2007, in close collaboration with Concerto Köln, the Freiburger Barockorchester, Akademie für Alte Musik Berlin and the Orchestre des Champs-Élysées, and such conductors as Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs and Philippe Herreweghe.

Since 1994 the RIAS Kammerchor has been a member of the ROC (radio orchestras and choirs), supported by Deutschlandradio, the German federal government, the state of Berlin and Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Der **RIAS Kammerchor**, 1948 unter der Regie des *Rundfunks Im Amerikanischen Sektor* gegründet, war für den Aufbau des Berliner Musiklebens in der Nachkriegszeit von großer Bedeutung. Der Kernbereich seines Repertoires ist die Musik des Barock sowie der klassischen und aktuellen Moderne, aber mit Uraufführungen von Werken Pendereckis, Reimanns, Kagels, Gundermanns oder Tan Duns erarbeitete er sich auch als Uraufführungsensemble rasch internationales Ansehen.

Nach Uwe Gronostay, Marcus Creed und Daniel Reuss dirigiert seit 2007 Hans-Christoph Rademann das Ensemble, in enger Zusammenarbeit mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées und den Dirigenten Frans Brüggen, Roger Norrington, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs und Philippe Herreweghe.

Seit 1994 ist der RIAS Kammerchor Mitglied der von Deutschlandradio, Bundesrepublik Deutschland, Land Berlin und Rundfunk Berlin-Brandenburg getragenen Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Hans-Christoph Rademann a pris la direction du RIAS Kammerchor depuis la saison 2007/08. Né dans une famille de cantors, il suit des études de direction de chœur et d'orchestre au Conservatoire supérieur de musique de Dresde. C'est à cette époque qu'il crée le Chœur de chambre de Dresde, avec lequel il se forge rapidement une renommée en Allemagne et à l'étranger. Il le dirige encore aujourd'hui. Hans-Christoph Rademann s'est produit sur les plus grandes scènes internationales. La musique ancienne est son répertoire de prédilection, avec un intérêt particulier pour l'histoire de la musique à Dresde. On lui doit la création de nombreuses œuvres de Zelenka, de Hasse et de Heinichen, au concert comme au disque. Son intérêt pour la musique contemporaine le pousse à créer un concours de composition en 2006. Depuis 2000, Hans-Christoph Rademann est professeur de direction chorale au Conservatoire supérieur de musique Carl Maria von Weber de Dresde.

Since the 2007-08 season **Hans-Christoph Rademann** has been chief conductor of the RIAS Kammerchor. He grew up in a family of Kantors, and during his training as a choral and orchestral conductor at the Musikhochschule in Dresden he already founded the Dresdner Kammerchor, with which he made a reputation both in Germany and abroad, and which he still directs today. Concert tours have taken Hans-Christoph Rademann to the main international musical. A key element in his activities is early music, and especially the musical history of Dresden. As a result he has given many modern premieres of works by Zelenka, Hasse, and Heinichen, which were also successfully released on CD. In the field of contemporary music he launched a composition contest in 2006. In 2000 Hans-Christoph Rademann was appointed professor of choral conducting at the Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden.

Seit der Saison 2007/08 ist **Hans-Christoph Rademann** Chefdirigent des RIAS Kammerchores. Er wuchs in einer Kantorenfamilie auf, und schon während seines Studiums in den Fächern Chor- und Orchesterdirigieren an der Musikhochschule in Dresden gründete er den Dresdner Kammerchor, mit dem er sich einen Ruf im In- und Ausland erarbeitete und dem er noch heute vorsteht. Konzertreisen führten Hans-Christoph Rademann in den bedeutendsten internationalen Musikzentren. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Alte Musik, und insbesondere die Dresdner Musikgeschichte. So kamen zahlreiche Erstaufführungen von Werken Zelenkas, Hasses und Heinichens zustande, die auch als erfolgreiche CD-Produktionen veröffentlicht wurden. Im Bereich der Neuen Musik initiierte er einen Kompositionswettbewerb im Jahre 2006. Im Jahr 2000 wurde Hans-Christoph Rademann als Professor für Chorleitung an die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden berufen.



L'Akademie für Alte Musik Berlin fut fondée en 1982 en marge du modèle culturel dominant à Berlin-Est. L'ensemble est aujourd'hui reconnu comme l'un des meilleurs orchestres de chambre sur la scène mondiale. Régulièrement invité à Vienne, Paris, Amsterdam, Zurich, Londres ou Bruxelles, ses tournées l'ont mené un peu partout dans le monde. Depuis la réouverture du Konzerthaus am Gendarmenmarkt à Berlin en 1984, l'ensemble y bénéficie de sa propre programmation. Depuis 1994, on peut l'entendre régulièrement au Staatsoper de Berlin et au Radialsystem V, ainsi qu'au festival d'Innsbruck sous la direction de ses chefs d'orchestre Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck et Georg Kallweit ainsi que des maestros choisis. Depuis bientôt 25 ans, une collaboration étroite lie l'Akademie für Alte Musik Berlin à René Jacobs – un partenariat artistique très productif qui a donné un grand nombre d'opéras et d'oratorios excellemment reçus, à l'image d'une récente *Flûte enchantée* louée par la presse internationale.

L'Akademie für Alte Musik Berlin collabore régulièrement avec Marcus Creed et Daniel Reuss, avec le RIAS Kammerchor et le Vocalconsort Berlin, ainsi qu'avec la chorégraphe Sasha Waltz (*4 Elemente – 4 Jahreszeiten* sur un programme Rebel/Vivaldi).

L'Akademie für Alte Musik Berlin enregistre exclusivement pour harmonia mundi France depuis 1994. Ses enregistrements ont été primés à de nombreuses reprises par la presse internationale (Diapason d'Or, MIDEM Classical Award, Gramophone Award, Edison Award...).

The Akademie für Alte Musik Berlin was founded in 1982 on the fringes of the reigning cultural model in East Berlin, and has now achieved recognition as one of the world's finest chamber orchestras. The ensemble is a regular guest in the leading musical centres of Europe such as Vienna, Paris, Amsterdam, Zurich, London, and Brussels. Its tours have now taken it virtually all over the world. Ever since the reopening of the house in 1984, the ensemble has organised its own concert series at the Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin. Since 1994 it has appeared regularly at the city's Staatsoper Unter den Linden and at the Radialsystem V, as well as at the Innsbruck Festival, under the direction of its Konzertmeisters Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck and Georg Kallweit, in addition to selected guest conductors.

For nearly twenty-five years now a close relationship has existed between the Akademie für Alte Musik Berlin and René Jacobs – a highly productive artistic partnership which has given rise to many acclaimed productions of operas and oratorios, among them a recent recording of *Die Zauberflöte* much praised by the international press.

The ensemble enjoys an intensive artistic collaboration with the conductors Marcus Creed and Daniel Reuss, the RIAS Kammerchor, Vocalconsort Berlin, and the choreographer Sasha Waltz (choreographic concert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* to a Rebel/Vivaldi programme).

The Akademie für Alte Musik Berlin has recorded exclusively for harmonia mundi France since 1994. Its CDs have won many international prizes, notably the Diapason d'Or, Cannes Classical Award.

Die Akademie für Alte Musik Berlin wurde 1982 abseits des herrschenden Kulturbetriebs im Jahr 1982 in Ost-Berlin gegründet, und gehört inzwischen zur Weltspitze der Kammerorchester. Das Ensemble gastiert regelmäßig in den musikalischen Zentren Europas wie Wien, Paris, Amsterdam, Zürich, London und Brüssel. Tourneen führten das Ensemble in nahezu alle Teile der Welt. Seit der Wiedereröffnung des Hauses im Jahr 1984 gestaltet das Ensemble eine eigene Konzertreihe im Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Schon seit 1994 ist die Akademie für Alte Musik Berlin regelmäßiger Gast an der Berliner Staatsoper Unter den Linden und am Radialsystem V, sowie bei den Innsbrucker Festwochen, wo sie unter der Leitung ihrer Konzertmeister Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck und Georg Kallweit sowie ausgewählter Dirigenten auftritt.

Seit bald 25 Jahren besteht eine enge Zusammenarbeit der Akademie für Alte Musik mit René Jacobs, eine sehr produktive künstlerische Partnerschaft, aus der eine Vielzahl von Opern und Oratorien hervorgegangen ist, die große Zustimmung fanden, wie etwa die von der internationalen Presse gerühmte *Zauberflöte*.

Eine intensive künstlerische Zusammenarbeit verbindet das Ensemble mit Marcus Creed und Daniel Reuss, dem RIAS Kammerchor, dem Vocalconsort Berlin sowie der Choreographin Sasha Waltz (choreographisches Konzert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* zu einem Rebel/Vivaldi-Programm).

Die seit 1994 exklusiv für harmonia mundi France produzierten Aufnahmen wurden mit verschiedenen internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet (Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison-Award...).



harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, F-13200 Arles

Coproduction avec Deutschlandradio Kultur und Rundfunk-Orchester und -Chöre GmbH Berlin

Enregistrement novembre 2010, Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem

© & © 2011 Deutschlandradio / ROC-GmbH / harmonia mundi s.a.

Producteur délégué : Dr. Sabine Vorwerk, Deutschlandradio

Direction artistique et montage : Florian B. Schmidt

Prise de son : Henri Thaon - Assistant : Annerose Unger, Deutschlandradio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Marco Borggreve (Lenneke Ruiten, Thomas E. Bauer),

Monika Maier (Ruth Sandhoff), Catherine Hess (Colin Balzer),

Matthias Heyde (RIAS Kammerchor, Hans-Christoph Rademann),

Kristof Fischer (Akademie für Alte Musik Berlin)

harmoniamundi.com

HMC 902098