

CHAN 0715



CHACONNE

J. S. BACH

EARLY CANTATAS, VOLUME I

EMMA KIRKBY · MICHAEL CHANCE

CHARLES DANIELS · PETER HARVEY

THE PURCELL QUARTET

CHANDOS early music



Lebrecht Music & Arts Photo Library

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Early Cantatas, Volume 1

Christ lag in Todes Banden, BWV 4 20:49

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1 Sinfonia | 1:14 |
| 2 | 2 Versus 1. Christ lag in Todes Banden. Allegro – Alla breve | 4:27 |
| 3 | 3 Versus 2. Den Tod niemand zwingen kunnt | 4:24 |
| 4 | 4 Versus 3. Jesus Christus, Gottes Sohn. [Allegro] – Adagio – Allegro | 2:01 |
| 5 | 5 Versus 4. Es war ein wunderlicher Krieg | 2:22 |
| 6 | 6 Versus 5. Hie ist das rechte Osterlamm | 3:25 |
| 7 | 7 Versus 6. So feiern wir das hohe Fest | 1:38 |
| 8 | 8 Versus 7. Chorale. Wir essen und leben wohl | 1:18 |

	Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, BWV 131	23:25
9	1 Sinfonia. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir. Lente (Adagio) –	2:31
10	Herr, höre meine Stimme. Vivace	1:48
11	2 So du willst, Herr, Sünde zurechnen. Andante	4:33
12	3 Ich harre des Herrn. Adagio – Largo – Adagio	3:21
13	4 Meine Seele wartet auf den Herrn	7:22
14	5 Israel, hoffe auf den Herrn. Adagio – Un poc'allegro – Adagio – Allegro – Adagio	3:50
	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106	20:19
	Actus tragicus	
15	1 Sonatina. Molto adagio	2:43
16	2a Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. [] – Allegro – Adagio assai –	1:44
17	2b Ach, Herr, lehre uns bedenken. Lento –	2:07
18	2c Bestelle dein Haus. Vivace –	1:10
19	2d Es ist der alte Bund. Andante	3:49
20	3a In deine Hände befehl ich meinen Geist –	2:04
21	3b Heute wirst du mit mir im Paradies sein	3:49
22	4 Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit. [] – Allegro	2:48

	Der Herr denket an uns, BWV 196	11:42
23	1 Sinfonia	1:46
24	2 Der Herr denket an uns und segnet uns	2:06
25	3 Er segnet, die den Herrn fürchten	2:22
26	4 Der Herr segne euch je mehr und mehr	2:38
27	5 Chorus. Ihr seid die Gesegneten des Herrn	2:52
	TT 76:48	

Emma Kirkby soprano

Michael Chance counter-tenor

Charles Daniels tenor

Peter Harvey bass

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins

Richard Boothby cello • viola da gamba • violone

Robert Woolley organ
with

Rachel Beckett recorder

Marion Scott recorder

Anthony Robson oboe

Andrew Watts bassoon

Jane Rogers viola

Clare Salaman viola

Richard Campbell viola da gamba

<i>violin</i>	Catherine Mackintosh (BWV 4, 131, 196) Catherine Weiss (BWV 4, 196)	by Antonio Mariani, Pesaro 1674 by Tomaso Eberle, Naples 1770
<i>viola</i>	Clare Salaman (BWV 4, 131)	by John Cresswell, Sutton Coldfield 1985, kindly lent by Catherine Mackintosh
<i>tenor viola</i>	Jane Rogers (BWV 4, 131, 196)	by Rex H. England, Paulersbury 1994, after Gaspar de Salo
<i>cello</i>	Richard Boothby (BWV 196)	by James Mackay, 1995, after Andrea Amati, 1565
<i>viola da gamba</i>	Richard Boothby (BWV 106) Richard Campbell (BWV 106)	seven-stringed by Jane Julier, Devon 1992, after Nicolas Bertrand seven-stringed by anonymous maker, probably eighteenth century, possibly composite
<i>violone</i>	Richard Boothby (BWV 4)	in G by Robert Eyland, Devon 1982, after Ernst Busch, c. 1640, kindly lent by William Hunt
<i>alto recorder</i>	Rachel Beckett (first, BWV 106) Marion Scott (second, BWV 106)	by Friedrich von Huene, Boston 1981, copy of Thomas Stanesby Jr, London by Friedrich von Huene, Boston c. 1983, copy of Thomas Stanesby Jr, London
<i>oboe</i>	Anthony Robson (BWV 131)	by Richard Earle, 1984, copy of Thomas Stanesby Sr, London c. 1700
<i>basoon</i>	Andrew Watts (BWV 131)	by Paul Hailperin, 1992, copy of M. Deper, Vienna, early eighteenth century
<i>organ</i>	Robert Woolley	single-manual, six-stop continuo organ by Robin Jennings, 1999, case design inspired by the organ in Freiburg Cathedral

Organ supplied, tuned and maintained by Robin Jennings
Pitch: A = 466 Hz (strings), A = 415 Hz (winds)
Temperament: Sixth comma mean tone

J.S. Bach: Early Cantatas, Volume 1

Bach, God and Cantillation

In the Christian hierarchy Bach, surely the greatest of European religious composers, came late, for the Age of Enlightenment was dawning at the time when he was composing his first devotional works. Even so, he had no doubt that he would find the heart of human experience in the story of Christ's Passion and in the symbol of his Cross; he could not separate the tale from the doctrine of the Catholic Church, and would not have wanted to, as the story and the dogma are identical in psychological terms. The most comprehensive manifestation of this is, of course, found in the two Passion settings, according to the Gospels of St John and St Matthew; but all Bach's church music, including the cantatas that he composed to fulfil the diurnal demands of the Church Year, fused story with dogma, for what Protestantism protested against was precisely the substitution of ritual forms for revealed truth. That substitution represented a form of idolatry which, Protestantism maintained, is recurrently a threat to the religious mind. This is why there is no answer to God's

question, which became Christ's, 'To whom shall ye liken me that I am like?' except the story of Christ's life.

The high baroque was an age during which proud man dramatised himself in the mythological terms of opera, which enhanced mere narration with poetic stylisation and musical incarnation. Believing that no man could hope for a nobler task than an imitation of human actions in so far as they approached those of God-become-Man in the form of Christ, Bach saw that the techniques of classical baroque opera could, given his genius, tell man's ultimate story, which turned out to be also that of God. Baroque opera itself, ostensibly recounting heroic man's triumph, had turned out to embrace a mythology of *failure*, or at most of wish-fulfilment, for man, however grandiose his aspiration, is in fact mortal, doomed to death. But Bach's church music, culminating in his two Passions, represents a mythology not of failure, but of sublime *success*, however painful, as his hero is at once human and divine. In this insistence on the unfolding of a story – birth, epiphany, humiliation,

betrayal and martyrdom, leading to an apotheosis as bridegroom, monster-slayer, and leader into a land restored – spiritual epistemology parallels most of the myths of classical antiquity, as well as those of so-called primitive peoples. As Isak Dinesen put it, ‘All sorrows can be borne if you put them into a story, and tell about them’.

The three operatic elements that Bach adapted to his church music are recitative, arioso, and aria in the music for solo voices: roughly paralleled by the relationship among the three kinds of choral music he employed. Just as recitative evokes the immediacy of the personal life (people speaking, here and now), so naturalistic outbursts of the *turba*, or crowd, represent the public life in action: music of the people, in more than one sense ‘common’ in being unredeemed. The larger-scaled polyphonic choruses, on the other hand, present the experience of mankind rather than of specific men and women, seen *sub specie aeternitatis* as well as, or rather than, in given historical moments. Although these choruses start from physical gestures that are topical and local, they become acts of transcendence, impersonal in their polyphonic unfolding. The *turba* choruses are present action; the polyphonic choruses are simultaneously action and reflection on

it; while the third type of chorus – the originally congregational chorales – remains outside the historically ancient context, being meditations indulged in as one sits prayerfully in the church. The function of the last type complements, in communal terms, that of the personalised arias; in the chorales you and I, as representative Faustian men and women, express our awareness of the story’s relevance to us unredeemed, though not unredeemable, creatures.

Allied to this is the fact that the chorale tunes are literally ‘people’s music’, public property in that Luther gathered them together for domestic as well as ecclesiastical use. Some were newly created by professional or unprofessional composers deliberately fashioning sturdy tunes easy to sing and memorise; some were recomposed from liturgical melodies of the Old Faith, or more regularly metred tunes composed by guild musicians; still more were adapted from secular folksongs, more often erotic than pious, as Luther did not believe that the Devil should snaffle all the good tunes. By way of his four-part SATB harmonisations Bach changed the character of the chorale melodies, rendering them more expressive, even subjective, so that we sense the Word’s

relevance to Bach himself as well as to us as worshippers. Nevertheless, the popular and communal nature of the tunes – created not primarily by Bach but by the People and the Lutheran Church – is not relinquished. In this the audience becomes also a congregation that participates in story and dogma vicariously. Both elements, the popular and the individual, tell the tale of a Dying God in terms that are simultaneously dramatic and sacramental; both intensify speech to chant or song as human beings, in a cosmological context, may become larger than life; both relate the hero’s destiny to that of a people, interrelating personal drama (monologue, dialogue, recitative-arioso-aria) with public action and commentary upon it.

The cantatas performed on this disc were all composed during the two years when Bach was organist and choirmaster at St Blasius’ Church in Mühlhausen, before he took up his first major appointment at Weimar. This was in 1707–08, and Bach was in the first flush of youth, in his early twenties. Only one of these four cantatas is recorded as having been actually performed in St Blasius’: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131, which seems to have been commissioned to commemorate a savage

municipal fire that had ravaged the town in the previous year, 1706. The words, mostly from Psalm 130, speak *de profundis*, inspiring Bach to an appropriate grandeur and monumentality, though the work is scored modestly for strings, whose parts may or may not have been doubled, with solo oboe and bassoon, and organ continuo. The layout is, however, impressive, with an instrumental Sinfonia in the French style, preceding a chorus; this is followed by a duet for soprano and bass, succeeded in turn by an interludial chorus affirming our hopefulness in waiting for the Lord’s answering voice. The work is capped by a duet for alto and tenor, and rounded off by a chorus testifying to our hope of redemption. In Bach’s day the four soloists would have been members of the small chorus; in this recorded performance the soloists serve, together, *as* the chorus.

The cantata’s prelude Sinfonia is divided, in the French manner, into two parts, one slowly solemn, the other vivacious, the two sections reflecting the gravity of the human condition, and its potential happy release. Initially the bass line of the Sinfonia mingles nobly rising and falling octaves with arpeggiated figures, while the main melody, on oboe and violin, grandly answers falling fifths with rising fourths – both perfect

concorde traditionally associated with God. As God is ostensibly to die, however, the key is 'tragic' G minor, and chromaticism painfully intensifies the closing stretch of the Sinfonia's *Adagio*. With a shift to *Vivace* in common time, over a running quaver bass, the chorus seeks redemption in stepwise movement, with semiquaver roulades. For the first duet, between soprano and bass solo, the quaver movement slows to *Andante*, as the bass sings an aria in piteously broken rhythm, while the soprano affirmatively declaims a verse from the chorale 'Herr Jesu Christ, du höchstes Gut' in solemn minims. Filigrees on solo oboe suggest, however, that God's mysterious purpose may be ultimately triumphant – though for the 'waiting' chorus tonality declines from G minor to 'lugubrious' F minor, from the depth of which it winds its painful way back to G minor in music of ever-increasing intensity. The following duet, between alto and tenor, is in a lilting 12/8, a time often associated by Bach with angels; it mirrors the first duet in that the lower voice sings the quasi-operatic melody while the higher voice chants another verse from the same chorale ('Herr Jesu Christ, du höchstes Gut'), leading into a consummatory fugue back in tragic G minor. The ingenuity and complexity of

Bach's counterpoint here beggars description (to use Shakespeare's metaphor); and although this is appropriate to the theme of a man who becomes God, or a God who becomes Man, in order to 'save' mankind, it may have been more than the parishioners of St Blasius' had bargained for.

Der Herr denket an uns, BWV 196 is a longer and grander act of praise, not in tragic G minor but in 'white' C major, emblematic of Light. The Sinfonia is again in the French style, with a bass of flowing quavers supporting quasi-fugal entries of strings rendered more regally potent, but also more urgent, by the French double-dotted rhythms such as originally paid pompous tribute to a mortal man in the shape of Louis XIV. This Sinfonia has no complementary quick section, though the first chorus fulfils a similar function, extending the Sinfonia's canonic theme. The words 'Er segnet' precipitate a new movement for solo soprano with obbligato violin, rippling, at moderate pace in the relative A minor, into semiquaver triplets and demisemiquavers. The succeeding duet for tenor and bass solo is in a spacious 3/2 pulse, the theme again dominated by rising fourths, but ending in a resplendently 'white' arpeggiated descent in C major. The final Chorus opens

homophonically in F major, the *subdominant*, though rising scales and swirling arpeggios on strings generate modulations, and leaping octaves and trills animate consummatory 'Amen's', now unambiguously in C major.

The two most deservedly famous of these early cantatas are the so-called *Actus tragicus* and *Christ lag in Todes Banden*. I suspect that the cantata **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106** was christened *Actus tragicus* because, although Bach is said to have been scarcely more than twenty years old at the time of its writing, it embraces the essential tragic experience with the utmost profundity. The piece is scored for a quartet of soloists who probably also served as an SATB chorus, as they do on this recording. The sinfonia, although marked *Molto adagio*, is also discreetly described as a 'Sonatina' rather than a 'Sinfonia'; and it opens in E flat major, though the key signature has the two flats of B flat major, not the three of E flat. For the high baroque, B flat major was a key of power, whereas E flat major tended to be a key of compassion – as it was for Mozart, and often for Beethoven. The scoring of the Sonatina, for two seraphic flutes, two mellow viole da gamba, and organ continuo, is God- or Bach-inspired; and when, after the *radiantly* solemn

instrumental movement, the voices enter, their texts are balanced between the Old Testament's fear, and the New Testament's serene acceptance, of death. The cunning care with which the sectional technique applied to this biblical source material creates a transcendent miracle suggests that the young Bach must himself have chosen and arranged the texts that would inspire the music: the prophet Isaiah reminds us that death is irreversible, only for the New Testament to reverse the irreversible in a vision of the Cross on Golgotha. When Christ commends his spirit into God's hands and is 'answered' with the words he addresses to the Thief – 'Heute wirst du mit mir im Paradies sein' (Today shalt thou be with me in paradise) – bliss has won through, in Bach's view presumably through eternity. The final chorus ends with the chorale tune triumphantly in augmentation. Although there is evidence enough, in the tenor solo 'Ach, Herr, lehre uns bedenken', and in the strained fugato on 'Es ist der alte Bund', that the young Bach was vividly aware of the terrors of death, it is also clear that in early youth, as on his death-bed, he could find in the grave a promise of peace that was not mere extinction. The celestial flutes and human gambas that he chose for this early masterpiece sound, even to an 'unbeliever' like

me, as though they were chosen by God himself!

The cantata **Christ lag in Todes Banden, BWV 4** also confronts death in youthful-eyed and -eared calm, although its basic key is E minor, for Bach a penitential key and, indeed, his key of Crucifixion in the B minor Mass. The slow Sinfonia (not this time called sonatina) is scored for strings (two violins and two violas), with organ continuo, in a grave 4/4 pulse hymnic in style. Instead of a complementary quick section, Bach again appends to the Sinfonia a vigorously *Allegro* chorus, in which the soprano line chants the chorale tune as cantus firmus, while the three lower voices converse in quasi fugato. The strings exchange motifs that sometimes double the voices, but are frequently independent. This long movement reaches a climax at a paradoxically *orderly riot* of 'Hallelujahs'. The second 'Versus' is built over a bass line in slow quavers that create sighing appoggiaturas while supporting a duet between soprano and alto in which the two solo voices canonically weep. The third Versus is an aria for solo tenor who sings the chorale melody with an obbligato of two violins, at first in unison, but later divided to usher in 'Hallelujahs' even more tipsily ecstatic than those in the first chorus. The

words, one suspects again chosen and arranged by the young Bach, refer directly to the struggle between life and death, leaving us in no doubt as to which will be ultimately (however mysteriously) victorious. The choral Versus 4 seals the transition from death to life and leads into the final Versus, 5, which is for bass solo, in triple time over an instrumental bass that is gravely noble, but sometimes painfully chromatic. Death instigates some immense downward plunges (climacterically from the B above the top A line of the staff to the E sharp on the first ledger line below it!); but this extravagance leads into a duet for soprano and tenor soli in which the voices *start* from the chorale tune, to which a dotted-rhythmed bass imparts a thrusting energy, releasing the solo voices into angelically lilting triplets. The cantata concludes with a straight four-part harmonisation of the chorale, with the tune serenely on top, and rewarded with the blessing of a consummatory *tierce de Picardie*. Perhaps even 'unbelievers' might pause a moment to admit that, on the evidence of the *Actus tragicus* and of *Christ lag in Todes Banden*, miracles do, very occasionally, occur.

© 2005 Wilfrid Mellers

Originally, **Emma Kirkby** had no expectations of becoming a professional singer. As a classics student at Oxford and then a schoolteacher she sang for pleasure in choirs and small groups, always feeling most at home in Renaissance and baroque repertoire. She joined the Taverner Choir and Consort in 1971, and in 1973 began her association with The Consort of Musicke. Since then she has built long-term relationships with many other chamber groups and orchestras, in particular London Baroque, Freiburger Barockorchester, L'Orfeo Barockorchester (of Linz), The Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music, Palladian Ensemble and Florilegium. Emma Kirkby has made more than a hundred recordings. In 1999 she was voted Artist of the Year by Classic FM Radio listeners, and in November 2000 was made an Officer of the Order of the British Empire.

Having earned an English degree at King's College, Cambridge, where he was also a choral scholar, the counter-tenor **Michael Chance** received vocal training from Rupert Bruce Lockhart. He made his operatic debut in Ronald Eyre's staging of Cavalli's *Giasone* at the Buxton Festival, and has subsequently performed in opera houses, concert and

recital halls and at international festivals around the world. His wide-ranging repertoire reaches from Elizabethan lute songs to contemporary works composed specifically for him by composers such as Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener and Elvis Costello. He premiered the roles of Orpheus in *The Second Mrs Kong* by Sir Harrison Birtwistle and a Military Governor in *Night at the Chinese Opera* by Judith Weir, both of which were written for him. His discography includes, for Chandos, Elizabethan and Jacobean lute songs, German sacred cantatas, liturgical works by Vivaldi and J.S. Bach, and Tavener's *Fall and Resurrection*. Michael Chance is a visiting Professor at the Royal College of Music.

Born in Salisbury, the tenor **Charles Daniels** received his musical training at King's College, Cambridge and the Royal College of Music in London, where he studied under Edward Brooks. He has sung at the Opéra national de Paris in Lully's *Atys* and at the Aix-en-Provence Festival in Purcell's *The Fairy Queen*, and appeared at festivals and in concert halls throughout Europe and in North and South America. His wide-ranging repertoire includes Emilio de' Cavalieri's *Rappresentatione di*

Anima, et di Corpo, Monteverdi's *Orfeo* and Vespers, Purcell's *King Arthur*, J.S. Bach's Passions, Handel's *Esther* (in Hebrew), *Messiah* and *Joshua*, Mendelssohn's *Elijah*, Britten's *Serenade for Tenor, Horn and Strings*, Stravinsky's Cantata and Luigi Nono's *Canti di vita e d'amore*. He recently took part in the premiere of Wojciech Kilar's *Missa pro pace* which he has also performed in Rome before the Pope. Charles Daniels's discography includes Schütz's *Symphoniae sacrae* for Chandos.

Peter Harvey studied at Magdalen College, Oxford and the Guildhall School of Music and Drama. Although his repertoire is extensive, he has become known chiefly as a concert soloist with orchestras and choirs specialising in seventeenth- and eighteenth-century music. He has worked with most of the leading British ensembles and conductors in the field, including the English Baroque Soloists, The Gabrieli Consort, The Orchestra of the Age of Enlightenment, The King's Consort, London Baroque and The Purcell Quartet, and is frequently invited to perform with groups such as the Collegium Vocale of Ghent and The Netherlands Bach Society. Peter Harvey's discography comprises a wide variety of works from the seventeenth

century to the present day; his several recordings with The Purcell Quartet for Chandos include the four Lutheran Masses by J.S. Bach.

Founded in 1983, **The Purcell Quartet** has established itself as a leading performer of baroque music. The group has appeared all over the world, including North and South America and all the countries of Europe, and for over ten years has been a regular visitor to Japan, touring extensively with fully staged performances of Purcell's *Dido and Aeneas* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *Orfeo*. The Quartet has played at most of the major festivals in the United Kingdom, recorded extensively for the BBC, and toured with the Early Music Network. In 2000 it presented several programmes of Bach's music, including the early cantatas at the Spitalfields Festival, Lutheran Masses in Budapest, harpsichord concertos in Salzburg and, on the anniversary of Bach's death, a concert of funeral cantatas at the Wigmore Hall. The Purcell Quartet has recorded a huge range of music exclusively for Chandos, including works by Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Handel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin and Biber, to outstanding critical and public acclaim.

J.S. Bach: Frühe Kantaten, Teil 1

Bach, Gott und Kantillation

In der christlichen Hierarchie steht J.S. Bach, gewiss der größte aller europäischen Komponisten geistlicher Musik, nicht besonders weit vorne, denn als er seine ersten Werke für den Kirchengebrauch schrieb, war das Zeitalter der Aufklärung bereits im Anbruch. Dennoch war er überzeugt, dass die Leidensgeschichte Christi und die Symbolik des Kreuzes die Quintessenz menschlicher Erfahrung enthalten, die er von der Doktrin der römisch-katholischen Kirche nicht absondern konnte oder wollte, denn in psychologischer Hinsicht sind Geschichte und Dogma identisch. Am deutlichsten drücken seine beiden Vertonungen der Passion nach den Evangelisten Johannes und Matthäus diesen Zugang aus, doch in Bachs gesamtem sakralem Œuvre einschließlich der Kantaten, die er komponierte, um den Erfordernissen des Kirchenjahres gerecht zu werden, sind Geschichte und Dogma untrennbar verbunden. Der Protest, den die Protestanten erhoben, richtete sich ja genau gegen die Verdrängung der offenbarten Wahrheit durch das Ritual; sie betrachteten

diese Verdrängung als eine Art Idolatrie, die nach wie vor den Geist der Religion untergrabe. Daher kann Gottes Frage "Wem wollt ihr mich gleichstellen, und mit wem vergleicht ihr mich?", die zu Christi Frage wurde, nur durch die Schilderung von Christi Leben beantwortet werden.

Während der Hochblüte des Barockzeitalters dienten mythologische Opern, in denen die Handlung durch poetische Stilisierung und musikalische Darstellung verschönert wurde, zur Verherrlichung des Menschen. Bach, der die Nachbildung menschlichen Handelns, insofern sie sich auf den fleischgewordenen Gott in der Gestalt Jesu Christi bezog, als die denkbar erhabenste Aufgabe betrachtete, begriff, dass sein Genie mittels der Technik der klassischen Barockoper am Besten die grundlegende Geschichte des Menschen erzählen konnte, die, wie sich herausstellte, auch die Geschichte Gottes war. Die Barockoper, die vermeintlich den Triumph des Helden berichtete, war im Grunde genommen die Mythologie des menschlichen *Versagens* oder bestenfalls der Wunscherfüllung, denn

bei allem grandiosen Streben ist der Mensch sterblich und todgeweiht. Hingegen beschreibt Bachs geistliche Musik, an der Spitze die beiden Passionen, nicht die Mythologie des Versagens, sondern des sublimen, wenngleich tragischen *Erfolgs*: Ihr Held ist Mensch und Gott zugleich. In dieser akribisch dargestellten Geschichte – Geburt, Epiphanie, Demütigung, Verrat und Martyrium, die zur Apotheose des Bräutigams, Bezwinners der Ungeheuer, Führers in das wieder errungene Land führt – entspricht die geistige Epistemologie nicht nur den meisten Mythen der klassischen Antike, sondern auch denen der sogenannten primitiven Völker. Laut Isak Dinesen [Karen Blixen] können alle Leiden ertragen werden, wenn man sie in eine Erzählung einkleidet und darüber berichtet.

Die drei Elemente, denen Bach seine geistlichen Werke anpasste, waren Rezitativ, Arioso und solistische Arien; diese entsprechen in groben Zügen der Beziehung zwischen den drei Gattungen seiner Chormusik. Wie das Rezitativ das unmittelbar persönliche Leben präsenter Menschen erstehen lässt, so stellen die naturalistischen Ausbrüche der *turba*, der Menge, das öffentliche Leben dar: Sie sind die Musik des gemeinen Volkes, wobei gemein auch als „nicht erlöst“ zu verstehen

ist. Andererseits sind die großformatigen polyphonen Chöre eher als Erfahrungen aufzufassen, die sich weniger auf Einzelpersonen beziehen, als auf die Menschheit überhaupt – *sub specie aeternitatis* in oder an Stelle von bestimmten historischen Augenblicken. Obwohl die Gesten, die diese Chöre eröffnen, aktuell und lokal bedingt sind, entfalten sie sich infolge der Polyphonie, die sie belebt, zu transzendentalen, unpersönlichen Aussagen. Die *turba*-Chöre beschreiben die Ereignisse; die polyphonen Chöre sind Ereignis und dessen Betrachtung zugleich; und die dritte Gattung – ursprünglich von der Gemeinde gesungene Choräle – steht jenseits des alten historischen Kontexts: Sie sind die Betrachtungen, die einen anwandeln, wenn man andächtig in der Kirche sitzt. Dieser letzte, gemeinschaftliche Gesang ergänzt die von Einzelpersonen vorgetragenen Arien; in den Chorälen bestätigt die Menschheit, Menschen in Fausts Ebenbild, dass sie sich der Relevanz für uns unerlöste, aber nicht unerlösbare Geschöpfe bewusst ist.

Dazu kommt noch, dass die Choralmelodien tatsächlich allgemein zugängliche „Volksmusik“ sind, die Luther nicht nur für den Gottesdienst, sondern auch für den Hausgebrauch zusammengetragen

hatte. Einige – vorsätzlich eingängliche, schlichte Weisen, die auswendig gesungen werden konnten – wurden von Berufs- oder Laienmusikern von Grund auf komponiert. Andere waren überarbeitete liturgische Melodien des alten Glaubens oder von Mitgliedern der Musikerzunft geschriebene Gesänge mit regelmäßigerem Metrum. Dann gab es noch die Bearbeitungen weltlicher Volkslieder, häufig weniger fromm als erotisch angehaucht, entsprechend den Martin Luther in den Mund gelegten Worten, der Teufel habe sich die besten Melodien ergattert. Mit seiner vierstimmigen Harmonisierung (SATB) verlieh Bach den Choralmelodien ein gänzlich neues Gepräge, machte sie ausdrucksstärker, ja subjektiver: Die Relevanz des Textes nicht nur für uns Gläubige, sondern für Bach selbst gibt sich zu erkennen. Dennoch ist der volkstümliche, allgemeine Duktus der Melodien – die nicht eigentlich von Bach herrühren, sondern vom Volk und der Lutherischen Kirche – nicht aufgegeben. Das Publikum wird zur Gemeinde, die sozusagen mittelbar an der Geschichte und dem Dogma teilnimmt. Beide Elemente – das volkstümliche und das individuelle – erzählen vom sterbenden Gott in Worten, die dramatisch und sakral zugleich sind. Indem sie das gesprochene

Wort durch Gesang intensivieren, werden auch die Menschen im kosmologischen Sinne überlebensgroß; und indem beide Elemente die Assoziation zwischen dem Geschick des Helden und des Volkes herstellen, entsteht eine Wechselbeziehung zwischen dem persönlichen Drama (Monolog, Dialog, Rezitativ-Arioso-Arie) und den Handlungen des Volks mit Kommentar.

Die hier eingespielten Kantaten stammen alle aus der Zeit 1707/08, als der blutjunge Bach am Anfang seiner Zwanziger Jahre Organist und Chorleiter von St. Blasius in Mühlhausen war, also noch vor seinem ersten wichtigeren Amt als Kammermusikus in Weimar. Allein eine einzige Aufführung dieser vier Kantaten an St. Blasius ist belegt: **Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir BWV 131**, möglicherweise ein Auftragswerk anlässlich des Gedenkgottesdienstes für einen schrecklichen Brand, der 1706 in der Stadt gewütet hatte. Der größtenteils Psalm 130 entnommene Text (*de profundis*) regte Bach zu entsprechend grandioser Monumentalität an, obwohl das Werk nur mit (vielleicht doppelten) Streichern, solistischer Oboe und Fagott und Orgel-Continuo besetzt ist. Die Anlage freilich ist imposant: zunächst eine Sinfonia im französischen Stil, die einen Chor einleitet; anschließend ein Duett für

Sopran und Bass, gefolgt von einem Chor, einer Art Interludium, das vertrauensvoll auf die Stimme Gottes harrt. Ein Duett für Alt und Tenor krönt die solistischen Partien; schließlich rundet ein Chor, der die menschliche Hoffnung auf Erlösung bekräftigt, die Kantate ab. Zu Bachs Lebzeiten waren die Solisten wahrscheinlich Sänger seines kleinen Kirchenchors; in der vorliegenden Aufnahme erstellen die Solisten auch die chorischen Partien.

Die Sinfonia, die das Werk eröffnet, ist nach französischer Art in einen langsamen, feierlichen und einen lebhaften Teil gegliedert, die jeweils den Ernst des Menschenlebens und die Hoffnung auf ein ruhiges Ende symbolisieren. Zunächst vereint die Basslinie erhabene Aufwärts- und Abwärtsoktaven mit arpeggierten Figuren; die Oboe und Geige, die das Hauptthema tragen, erwidern den Abwärtsquinten mit Aufwärtsquarten – zwei reine Intervalle, laut der Tradition eine Assoziation mit Gott. Doch Gott muss sterben, daher steht die Kantate im “tragischen” g-Moll, und schmerzlich chromatische Töne verschärfen das *Adagio* am Ende der Sinfonia. Im beschleunigten *Vivace* und Vierertakt fleht der Chor mit schrittweisen, verzierten Sechzehnteln über Achttellläufen im Bass um

Erlösung. Im ersten Duett (Sopran und Bass) verlangsamen sich die Achtelnoten zum *Andante*; der Rhythmus der Bassarie ist leidvoll und unregelmäßig, während im Sopran in zuversichtlich feierlichen halben Noten der *cantus firmus*, ein Vers aus dem Choral “Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” erklingt. Zarte Töne der Oboe erwecken die Hoffnung, dass Gottes mysteriöses Ziel schließlich erreicht wird, obwohl die Tonart des Chors, der des Herrn harrt, von g-Moll zu kläglichem f-Moll sinkt, um sich dann mühsam und mit zunehmender Intensität wieder zu g-Moll zurückzukämpfen. Es folgt ein Duett für Alt und Tenor im wiegenden 12/8-Takt – ein Metrum, das Bach häufig für die Darstellung von Engeln verwendete; dank der irgendwie opernartig wirkenden Melodie der tiefen Stimme, begleitet von der höheren Stimme mit einem anderen Vers aus dem Choral “Herr Jesu Christ”, ist es das Gegenstück zum ersten Duett. Schließlich die Chorfrage, nochmal im tragischen g-Moll, die das Werk abrundet: Das Niveau, das Bach einfallsreicher, komplexer Kontrapunkt erreicht – da wird Beschreibung zum Bettler, um mit Shakespeare zu sprechen. Obwohl diese Kantate der Thematik vom Gott gewordenen Menschen oder dem Gott, der Mensch wurde, um die Menschheit zu retten,

entspricht, hatte die Gemeinde von St. Blasius vielleicht nicht mit solchen Tönen gerechnet.

Der Herr denkt an uns BWV 196 ist eine längere, grandiosere Lobeshymne, diesmal nicht im tragischen g-Moll, sondern im “weisen” C-Dur, dem Symbol des Lichts. Auch diese Kantate beginnt mit einer Sinfonia im französischen Stil; fließende Achtelnoten im Bass stützen die wie fugato anmutenden Einsätze der Streicher, denen der französische, doppelt punktierte Rhythmus die Erhabenheit und Eindringlichkeit verleiht, mit der ursprünglich einem Sterblichen, nämlich dem Sonnenkönig Louis XIV., prunkhaft Tribut gezollt wurde. Dieser Sinfonia fehlt der ergänzende schnelle Abschnitt, doch der erste Chor, der das kanonische Thema der Sinfonia fortspinn, erfüllt eine ähnliche Aufgabe. Die Worte “Er segnet” eröffnen den nächsten Satz, eine solistische Sopranarie in a-Moll in mäßigem Tempo, deren obligate Geigenstimme in Sechzehntel-Triolen und Zweiuunddreißigsteln dahinrieselt. Im anschließenden Duett für Tenor- und Bass-Soli im geräumigen 3/2-Takt steht das Thema wieder im Zeichen der ansteigenden Quarte aber geht im Triumph mit einem “weisen” Arpeggio in C-Dur zu Ende. Der Finalchor beginnt homophon in der Unterdominante

F-Dur; dann leiten Tonleitern und wirbelnde Arpeggien der Streicher Modulationen ein; Oktavsprünge und Triller beleben das abschließende, vielfach wiederholte “Amen” in eindeutigem C-Dur.

Die beiden berechtigterweise berühmtesten Kantaten aus Bachs Frühzeit sind *Christ lag in Todes Banden* und der sogenannte *Actus tragicus*. Vermutlich trägt die Kantate **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106** diesen Beinamen, weil sie die Quintessenz tragischer Erfahrungen mit den denkbar profundesten Klängen zum Ausdruck bringt, obwohl Bach angeblich nur etwa zwanzig Jahre alt war, als er sie komponierte. Das Werk ist für ein solistisches Quartett gesetzt, das wahrscheinlich auch als vierstimmiger Chor fungierte – genau wie in der vorliegenden CD. Die Sinfonia (Tempoangabe *Molto moderato*) führt nicht diese Überschrift, sondern ist bescheiden als “Sonatina” bezeichnet. Sie beginnt in Es-dur, obwohl nur zwei B, also B-Dur, vorgeschrieben sind anstelle der drei für Es-Dur. Während der Hochblüte des Barocks drückte die Tonart B-Dur die Macht aus; Es-Dur wurde mit Vorliebe für das Mitleid gewählt – das trifft nicht nur auf Mozart zu, sondern manchmal auch auf Beethoven. Die Sonatina ist mit

zwei himmlischen Flöten, zwei warmen Gamben und Orgel-Continuo besetzt – eine Eingebung Gottes (oder Bachs); und mit dem Einsatz der Singstimmen nach diesem herrlich feierlichen Instrumentalsatz halten sich die alttestamentarische Furcht vor dem Tod und die Gelassenheit, mit der das Neue Testament sich in ihn schickt, die Waage. Die Sorgfalt, mit der die verschiedenen Bibeltexte gewählt sind, um dieses transzendente Wunder zu erschaffen, legt die Vermutung nahe, dass der junge Bach sie selbst ausgesucht und zusammengestellt hatte, um der Musik Leben einzuhauchen: Der Prophet Jesaja mahnt uns, dass der Tod unwiderruflich ist, doch das Neue Testament zeigt uns in einer Vision des Kreuzes auf der Stätte Golgatha, dass das Unwiderrufliche widerrufen wird. Als Christus seinen Geist in Gottes Hände empfiehlt, „antworten“ ihm seine eigenen, an den Übeltäter gerichteten Worte – „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“ –, mit denen die Seligkeit den Sieg erringt, Bachs Erachten nach wohl in alle Ewigkeit. Der Schlusschor endet mit der Choralmelodie in triumphierend vergrößerten Notenwerten. Obwohl das Tenorsolo „Ach, Herr, lehre uns bedenken“ und das beklommene Fugato „Es ist der alte Bund“ beweisen, dass der junge Komponist

sich der Schrecken des Todes sehr wohl bewusst war, ist auch klar, dass er in seiner Jugend wie auf dem Totenbett dem Grabesfrieden vertraute, der mehr war als die Auflösung ins Nichts. Die himmlischen Flöten und die Gamben der Menschheit, mit denen er dieses jugendliche Meisterwerk besetzte, klingen sogar einem „Ungläubigen“ wie mir, als hätte Gott sie selbst gewählt!

Auch in der Kantate **Christ lag in Todes Banden BWV 4** konfrontiert die mit jugendlichen Augen und Ohren vermittelte Seelenruhe dem Tod, obwohl die Haupttonart e-Moll bei Bach die Buße darstellte; auch die Kreuzigung in der h-Moll-Messe steht in e-Moll. Die langsame, diesmal nicht als Sonatina bezeichnete, mit je zwei Geigen und Bratschen sowie Orgel-Coninuo besetzte, hymnische Sinfonia steht im seriösen 4/4-Takt. Anstelle des ergänzenden schnellen Abschnitts schrieb Bach wieder einen lebhaften (*Allegro*) Chor, in dem die Sopranstimme die Choralmelodie als *cantus firmus* singt, während die drei tieferen Stimmen in einer Art Fugato plaudern. In den Streichern wandern die Motive von einem Instrument zum anderen; manchmal verdoppeln sie die Singstimmen, aber häufig sind sie ganz selbständig. Der lange Satz gipfelt in paradoxen „Hallelujas“ –

wohlgeordnet und ausgelassen zugleich. Im zweiten Versus stützen die langsamen Achtel der Basslinie mit seufzenden Vorhaltnoten das Duett der Sopran- und Altstimme, die im Kanon weinen. Der dritte Versus ist eine Arie mit der Choralmelodie im Tenor. Die beiden obligaten Geigen, die sie begleiten, spielen zunächst unisono, später divisi; das „Halleluja“, das sie einleiten, ist womöglich noch überschwänglicher als das im ersten Chor. Der wahrscheinlich wieder vom jungen Komponisten gewählte und eingerichtete Text bezieht sich unmittelbar auf den Kampf zwischen Leben und Tod und lässt keine Zweifel aufkommen, wer letztendlich der Sieger ist, so rätselhaft es auch ist. Der chorische Versus 4, der die Wende vom Tod zum Leben besiegelt, führt zum fünften und letzten Versus, einer Bass-Arie im Dreiertakt über einem getragenen, aber manchmal schmerzlich chromatischen Instrumentalbass. Der Tod löst einige gewaltige Abwärtssprünge aus (darunter einen von H bis zu Eis, also einer Oktave plus Tritonus, der *diabolus in musica*), doch dieser Ungehemmtheit folgt ein Duett für Sopran und Tenor, in dem die Singstimmen von der Choralmelodie ausgehen. Der punktierte Rhythmus im Instrumentalbass verleiht dem Satz drängende Energie, über

dem die Solisten sich in himmlisch wiegenden Triolen ergehen. Eine schlichte vierstimmige Harmonisierung des Choral mit der Melodie in der Oberstimme beschließt die Kantate, und der letzte Akkord ist eine beseelte pikardische Terz [in Dur]. Vielleicht halten auch „Ungläubige“ einen Augenblick ein, um einzugestehen, dass Werke wie der *Actus tragicus* und *Christ lag in Todes Banden* ausnahmsweise Wunder wirken.

© 2005 Wilfrid Mellers
Übersetzung: Gery Bramall

Eigentlich hatte **Emma Kirkby** keine Ambitionen auf eine Karriere als Berufssängerin. Während des Althilologiestudiums in Oxford und später als Lehrerin sang sie aus reiner Freude in Chören und kleinen Ensembles, wobei sie sich im Renaissance- und Barockrepertoire immer am wohlsten fühlte. 1971 trat sie dem Taverner Choir and Consort bei, und 1973 wandte sie sich dem Consort of Musicke zu. Seitdem hat sie langjährige Beziehungen zu vielen anderen Kammerensembles und Orchestern aufgebaut, u.a. London Baroque, dem Freiburger Barockorchester, L'Orfeo Barockorchester (Linz), dem Orchestra of the Age of

Enlightenment, der Academy of Ancient Music, Palladian Ensemble und Florilegium. Emma Kirkby hat mehr als einhundert Schallplatten aufgenommen. 1999 wurde sie von den Hörern des Rundfunksenders Classic FM zur Künstlerin des Jahres gewählt, und im November 2000 wurde sie mit dem britischen Verdienstorden OBE (Officer of the Order of the British Empire) ausgezeichnet.

Der Countertenor **Michael Chance** absolvierte zunächst ein Studium der Englischen Literatur am King's College in Cambridge, wo er zugleich auch als Choral Scholar wirkte, und nahm anschließend bei Rupert Bruce Lockhart Gesangsunterricht. Sein Operndebüt feierte er in Ronald Eyres Inszenierung von Cavallis *Giasone* im Rahmen des Buxton Festivals. Seither ist er weltweit in Opernhäusern, auf Konzertpodien, in Recitals und auf internationalen Festivals aufgetreten. Sein breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von elisabethanischen Lautenliedern bis hin zu speziell für ihn komponierten zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener und Elvis Costello. Er sang die Rolle des Orpheus in der Premiere von *The Second Mrs. Kong* von Sir Harrison Birtwistle sowie die eines

Militärgouverneurs in der Uraufführung von *Night at the Chinese Opera* von Judith Weir; beide Partien wurden eigens für ihn geschrieben. Seine Diskographie bei Chandos umfaßt Lautenlieder aus der Zeit Elisabeths I. und des frühen siebzehnten Jahrhunderts, deutsche geistliche Kantaten, liturgische Werke von Vivaldi und J.S. Bach sowie Taversen *Fall and Resurrection*. Michael Chance ist Gastprofessor am Royal College of Music.

Der in Salisbury geborene Tenor **Charles Daniels** erhielt seine musikalische Ausbildung am King's College Cambridge und am Royal College of Music in London, wo er bei Edward Brooks studierte. Er hat an der Opéra national de Paris in Lullys *Atys* und beim Festival von Aix-en-Provence in Purcells *The Fairy Queen* gesungen und bei Festspielen und mit Konzertauftritten in ganz Europa sowie Nord- und Südamerika gastiert. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, Monteverdis *Orfeo* und Vespere, Purcells *King Arthur*, die Bach-Passionen, Händels *Esther* (auf Hebräisch), *Messiah* und *Joshua*, Mendelssohns *Elijah*, Britten's *Serenade for Tenor, Horn and Strings*, Strawinskis *Cantata* und Luigi Nonos *Canti di vita e d'amore*. Unlängst wirkte er an der

Uraufführung von Wojciech Kilars *Missa pro pace* mit, die auch in Rom vor dem Papst aufgeführt wurde. Auf Schallplatte hat Charles Daniels unter anderem die *Symphonae sacrae* von Schütz für Chandos aufgenommen.

Peter Harvey studierte am Magdalen College Oxford und an der Guildhall School of Music and Drama. Obwohl er über ein umfangreiches Repertoire verfügt, kennt man ihn vor allem als Konzertsolisten mit Orchester- und Chorwerken aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Er ist mit den meisten einschlägigen Spitzendirigenten und Ensembles Großbritanniens aufgetreten (z.B. English Baroque Soloists, dem Gabrieli Consort, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem King's Consort, London Baroque und dem Purcell Quartet) und wird häufig von Gruppen wie dem Collegium Vocale in Gent und der niederländischen Bach-Gesellschaft eingeladen. Peter Harveys Diskographie umfasst die verschiedensten Werke aus der Zeit vom siebzehnten Jahrhundert bis auf den heutigen Tag; mit dem Purcell Quartet hat er für Chandos unter anderem Bachs Vier kleine Messen aufgenommen.

Das 1983 gegründete **Purcell Quartet** gilt als eines der führenden Barockensembles unserer Zeit. Weltweite Gastspielreisen haben es nach Nord- und Südamerika, durch ganz Europa und seit mehr als zehn Jahren regelmäßig nach Japan geführt, u.a. mit szenischen Aufführungen von Purcells *Dido and Aeneas* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und *Orfeo*. Das Ensemble ist bei den meisten namhaften Festivals in Großbritannien aufgetreten, hat zahlreiche Aufnahmen für die BBC eingespielt und ist mit dem Early Music Network auf Tournee gegangen. Im Jahr 2000 machte es mit verschiedenen Bach-Programmen von sich reden, darunter die frühen Kantaten beim Spitalfields Festival, einige der Vier kleinen Messen in Budapest, Cembalokonzerte in Salzburg und zum Todestag Bachs ein Konzert mit Trauerkantaten in der Wigmore Hall. Das Purcell Quartet verfügt über eine umfangreiche Exklusiv-Diskographie bei Chandos, mit Werken von Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Händel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin und Biber, die von der Kritik und von der Öffentlichkeit mit großer Begeisterung aufgenommen worden sind.

J.S. Bach: Cantates de jeunesse, volume 1

Bach, Dieu et la cantillation

Dans la hiérarchie chrétienne, Bach, assurément le plus grand des compositeurs européens de musique religieuse, survient tardivement, puisque c'est à l'aube du Siècle des lumières qu'il compose ses premières œuvres sacrées. Quoi qu'il en soit, il ne doute pas de trouver le cœur de l'expérience humaine dans le récit de la Passion du Christ et dans le symbole de sa Croix; il ne peut séparer cette histoire de la doctrine de l'Église catholique, et ne l'aurait pas souhaité, dans la mesure où l'histoire et le dogme sont identiques en termes psychologiques. La manifestation la plus exhaustive de ceci se trouve, bien sûr, dans ses deux versions musicales de la Passion, selon les Évangiles de saint Jean et de saint Matthieu, mais toute la musique sacrée de Bach, y compris les cantates qu'il compose pour satisfaire les exigences du calendrier liturgique, font fusionner l'histoire et le dogme, car ce que dénonce le protestantisme, c'est précisément la substitution de formes rituelles à la vérité révélée. Une telle substitution représente une forme d'idolâtrie qui constitue, selon le protestantisme, une menace récurrente pour

l'esprit religieux. C'est pourquoi il n'existe pas de réponse à la question de Dieu, devenue celle du Christ: "À qui me comparerez-vous et serai-je égalé?" sinon l'histoire de la vie du Christ.

Le haut baroque est une époque où l'homme orgueilleux se met lui-même en spectacle dans les termes mythologiques de l'opéra, qui enrichissent de stylisation poétique et d'incarnation musicale la simple narration. Convaincu que nul ne saurait espérer tâche plus noble que l'imitation des actions humaines, dans la mesure où elles s'approchent de celles de Dieu-fait-homme sous la forme du Christ, Bach perçoit que les techniques de l'opéra baroque traditionnel peuvent, compte tenu de son génie, dire l'histoire ultime de l'homme, qui s'avère être aussi celle de Dieu. L'opéra baroque lui-même, contant de manière ostensible le triomphe de l'homme héroïque, s'est avéré épouser une mythologie de l'échec, ou tout au plus de l'accomplissement du désir, car l'homme, aussi grandiose que soient ses aspirations, est en fait mortel, condamné au trépas. Mais la musique d'église de Bach, culminant avec ses deux Passions, représente une mythologie non

pas de l'échec, mais de succès sublime, aussi douloureux soit-il, dans la mesure où son héros est à la fois humain et divin. Par cette insistance sur le déroulement d'une histoire – naissance, épiphanie, humiliation, trahison et martyre, menant à l'apothéose en tant qu'époux, tueur de monstres, et guide vers une terre restituée –, l'épistémologie spirituelle crée un parallèle avec la plupart des mythes de l'Antiquité classique, ainsi qu'avec ceux des peuples dits primitifs. Pour reprendre la formulation d'Isak Dinesen: "Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte, ou si on les raconte."

Les trois éléments opératiques adaptés par Bach à sa musique sacrée sont le récitatif, l'arioso et l'aria dans la musique pour voix solistes; ceux-ci trouvant grosso modo leur équivalent dans la relation entretenue par les trois types de musique chorale auxquels il a recours. De même que le récitatif évoque l'immédiateté de la vie personnelle (personnes parlant, ici et maintenant), les explosions naturalistes de la *turba*, de la foule, représentent la vie publique en action: musique du peuple, "commun" à plus d'un titre en ce qu'il n'est pas rédimé. Les chœurs polyphoniques, plus développés, en revanche, présentent l'expérience de l'humanité plutôt que d'hommes ou de femmes spécifiques,

présentée *sub specie aeternitatis* autant que, ou plutôt que, dans des instants historiques donnés. Bien que ces chœurs aient pour point de départ des actions physiques liées à des faits et des lieux, ils se transforment en actes de transcendance, impersonnels dans leur déploiement polyphonique. Les chœurs de la *turba* incarnent l'action présente; les chœurs polyphoniques sont à la fois action, et réflexion sur cette action; tandis que le troisième type de chœur – chorals de la congrégation à l'origine – reste extérieur au contexte historique ancien, consistant en méditations auxquelles se livre le croyant plongé dans ses prières à l'église. La fonction de cette dernière catégorie complète, au niveau collectif, celle des arias personnalisées; dans les chorals, vous et moi, en tant qu'hommes et femmes faustiens représentatifs, exprimons notre conscience de la pertinence de cette histoire pour nous autres créatures non rédimées, quoique non irrédimables.

Ajoutons à cela le fait que les airs des chorals sont littéralement de la "musique du peuple", propriété publique en ce que Luther les a réunis pour un usage domestique aussi bien qu'ecclésiastique. Certains ont été expressément créés par des compositeurs, professionnels ou non, qui ont délibérément produit des airs solides, faciles à chanter et à

mémoriser; d'autres ont été recomposés à partir de mélodies liturgiques de la vieille foi romaine, ou d'airs à la métrique plus régulière composés par des musiciens corporatifs; d'autres encore sont l'adaptation de chansons populaires profanes, plus souvent érotiques que pieuses, Luther refusant de laisser le Diable s'approprier toutes les bonnes mélodies. Avec ses harmonisations à quatre voix, Bach change le caractère des mélodies de choral, les rendant plus expressives, voire subjectives, si bien que nous percevons l'importance du Verbe pour Bach lui-même autant que pour nous en tant que fidèles. Néanmoins, l'aspect populaire et communautaire de ces airs – créés à l'origine non pas par Bach, mais par le Peuple et par l'Église luthérienne – ne disparaît pas. En cela, l'auditoire devient aussi une congrégation participant à l'histoire et au dogme par procuration. Les deux éléments, populaire et individuel, content l'histoire d'un Dieu qui meurt en termes à la fois dramatiques et sacramentels; tous deux donnent à la parole la dimension supplémentaire de la psalmodie ou du chant dans la mesure où les êtres humains, dans un contexte cosmologique, peuvent devenir plus grands que nature; tous deux établissent un lien entre la destinée du héros et celle d'un peuple, mettant en corrélation le

drame personnel (monologue, dialogue, récitatif-arioso-aria) et l'action publique ainsi que le commentaire s'y rapportant.

Les quatre cantates entendues ici ont été composées au cours des deux années passées par Bach comme organiste et chef des chœurs de l'église Saint-Blasius de Mühlhausen, avant qu'il n'occupe son premier poste important à Weimar. Nous sommes en 1707–1708, et Bach est alors un tout jeune homme d'un peu plus de vingt ans. Une seule de ces quatre cantates a été indubitablement exécutée à Saint-Blasius: *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, BWV 131*, qui semble avoir été commandée pour commémorer un violent incendie ayant ravagé la ville l'année précédente, en 1706. Les paroles, en grande partie empruntées au Psaume 130, viennent de *profundis*, inspirant à Bach une grandeur et une monumentalité appropriées, bien que l'œuvre soit modestement instrumentée pour cordes – dont les parties pourraient avoir ou non été doublées –, pour hautbois et basson solos, et pour continuo d'orgue. La forme générale est cependant impressionnante, une Sinfonia instrumentale dans le style français précédant un chœur auquel succède un duo pour soprano et basse, lui-même suivi d'un interlude choral affirmant l'espoir avec lequel

nous attendons que la voix du Seigneur nous réponde. L'œuvre est couronnée d'un duo pour alto et ténor et s'achève par un chœur témoignant de notre espoir en la rédemption. À l'époque de Bach, les quatre solistes auraient été membres du petit chœur; dans cet enregistrement, les solistes forment le chœur à eux quatre.

La Sinfonia préludant à la cantate est divisée, à la manière française, en deux parties, l'une lente et solennelle, l'autre animée, les deux sections reflétant la gravité de la condition humaine et sa conclusion potentiellement heureuse. Au départ, la ligne de basse de la Sinfonia mêle de nobles octaves ascendantes et descendantes à des motifs en arpèges, tandis que la mélodie principale, au hautbois et au violon, répond majestueusement à des quintes descendantes par des quartes ascendantes – quinte et quarte étant des intervalles justes traditionnellement associés à Dieu. Cependant, comme Dieu doit en apparence mourir, la tonalité est un sol mineur "tragique", et des chromatismes intensifient douloureusement la section finale de l'*Adagio* de la Sinfonia. Passant à un *Vivace* à 4/4, soutenu par une basse allante en croches, le chœur recherche la rédemption en une progression par tons, avec des roulades en

doubles croches. Pour le premier duo, entre soprano et basse solos, le mouvement en croches adopte un tempo plus lent, *Andante*, la basse chantant une aria au rythme pitoyable et inégal tandis que la soprano déclame, de manière affirmative, une strophe du choral "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", en blanches solennelles. Une ornementation délicate au hautbois solo suggère cependant que l'objectif mystérieux de Dieu pourrait finir par triompher – bien que la tonalité du chœur "dans l'attente" décline de sol mineur vers un "lugubre" fa mineur, des profondeurs duquel elle revient de nouveau péniblement en sol mineur, en une musique d'une intensité toujours croissante. Le duo qui suit, réunissant l'alto et le ténor, est dans une mesure dansante à 12/8, que Bach associe souvent aux anges; il fait écho au premier duo dans la mesure où la voix la plus grave chante une mélodie presque opératique tandis que la voix la plus aigüe psalmodie une autre strophe du même choral ("Herr Jesu Christ, du höchstes Gut"), menant à une fugue consommatoire de nouveau dans la tonalité tragique de sol mineur. L'ingénuité et la complexité du contrepoint de Bach défient ici toute description (pour reprendre la métaphore de Shakespeare); et bien que

cela soit approprié au thème d'un homme fait Dieu, ou d'un Dieu fait Homme, afin de "sauver" l'humanité, les attentes des paroissiens de Saint-Blasius ont peut-être été dépassées.

Der Herr denket an uns, BWV 196 est un acte de louange plus long et plus grandiose, non pas dans la tonalité tragique de sol mineur, mais dans celle, "blanche", d'ut majeur, emblématique de la Lumière. La Sinfonia adopte de nouveau le style français, une basse en croches fluides soutenant des entrées quasi fuguées des cordes rendues plus régaliennes, mais aussi plus urgentes, par ces rythmes français doublement pointés qui, à l'origine, rendaient un pompeux hommage à un mortel sous les traits de Louis XIV. Cette Sinfonia ne comporte pas de section complémentaire rapide, quoique le premier chœur remplisse une fonction similaire, prolongeant le thème en canon de la Sinfonia. Les mots "Er segnet" précipitent un nouveau mouvement pour soprano solo avec violon obligé, ondoyant, à un tempo modéré dans le ton relatif de la mineur, en triolets de doubles croches et en triples croches. Le duo qui suit, pour ténor et basse solos, est dans une ample mesure à 3/2, le thème étant de nouveau dominé par des quarts ascendantes, mais se termine par une descente arpégée "blanche" et

resplendissante en ut majeur. Le Chœur final commence de manière homophonique en fa majeur, la *sous*-dominante, bien que des gammes ascendantes et des arpèges tourbillonnants aux cordes génèrent des modulations, et des sauts d'octaves et des trilles animent des "Amens" consommatoires, désormais sans équivoque en ut majeur.

Parmi ces cantates de jeunesse, les plus justement connues sont celle surnommée *Actus tragicus* et *Christ lag in Todes Banden*. La cantate **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106** a été baptisée *Actus tragicus*, je le soupçonne, parce que, même si Bach semble n'avoir été âgé que d'une vingtaine d'années à l'époque de sa composition, elle appréhende l'expérience tragique par essence avec la plus parfaite pénétration. La pièce est écrite pour un quatuor de solistes qui servait probablement aussi de chœur, comme sur le présent enregistrement. La sinfonia, bien que marquée *Molto adagio*, est aussi discrètement décrite comme une "Sonatina", et non comme une "Sinfonia"; et elle commence en mi bémol majeur, bien que l'armature à la clef comporte les deux bémols de si bémol majeur, au lieu des trois de mi bémol. Pour le baroque tardif, si bémol majeur est une tonalité de pouvoir, alors que mi bémol majeur tend à être une tonalité de

compassion – comme elle l'était pour Mozart, et souvent pour Beethoven. L'instrumentation de cette Sonatina, pour deux flûtes sérapiques, deux violes de gambe moelleuses et continuo d'orgue, est d'inspiration divine, ou bachienne; et lorsque les voix entrent, après le mouvement instrumental *radieusement* solennel, leurs paroles sont à mi-chemin entre la crainte de la mort de l'Ancien Testament, et son acceptation sereine dans le Nouveau. Le soin et l'habileté avec lesquels la technique des sections appliquée à ces sources bibliques crée un miracle transcendant suggèrent que le jeune Bach doit avoir lui-même choisi et arrangé les textes destinés à inspirer la musique: à peine le prophète Ésaïe nous a-t-il rappelé que la mort est irréversible qu'aussitôt le Nouveau Testament renverse l'irréversible en une vision de la Croix sur le Golgotha. Lorsque le Christ remet son esprit entre les mains de Dieu et reçoit en "réponse" les paroles qu'il adresse au Larron – "Heute wirst du mit mir im Paradies sein" (Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis) –, la félicité l'emporte, de toute éternité probablement dans l'optique de Bach. Le chœur final s'achève avec le thème de choral triomphalement en augmentation. Bien que le solo de ténor, "Ach, Herr, lehre

uns bedenken", et le fugato tendu sur "Es ist der alte Bund" montrent suffisamment clairement que le jeune Bach est vivement conscient des terreurs de la mort, il est aussi manifeste que dans sa prime jeunesse, comme sur son lit de mort, il peut trouver dans la tombe une promesse de paix qui n'est pas l'extinction pure et simple. Les flûtes célestes et les gambes humaines qu'il choisit pour ce chef-d'œuvre de jeunesse semblent, même à "l'incroyant" que je suis, avoir été choisies par Dieu lui-même!

La cantate **Christ lag in Todes Banden, BWV 4** confronte elle aussi la mort avec un calme ayant les yeux et les oreilles de la jeunesse, même si sa tonalité fondamentale est mi mineur, tonalité de la pénitence pour Bach, et tonalité de la Crucifixion, en fait, dans sa Messe en si mineur. La Sinfonia lente (qui n'est pas nommée "sonatina" ici) est instrumentée pour cordes (deux violons et deux altos), avec continuo d'orgue, dans une mesure solennelle à 4/4 évoquant un hymne. Au lieu d'une section complémentaire rapide, Bach fait de nouveau suivre cette Sinfonia d'un vigoureux chœur *Allegro*, dans lequel la ligne de soprano psalmodie le thème du choral en guise de *cantus firmus*, tandis que les trois voix graves dialoguent en quasi-fugato. Les cordes échangent des motifs qui

parfois doublent les voix, mais sont fréquemment indépendants. Ce long mouvement atteint un point culminant avec une *confusion* paradoxalement *ordonnée* d'«Alléluias». Le deuxième «Verset» est construit sur une ligne de basse en croches lentes créant des appoggiatures en forme de soupirs tout en soutenant un duo entre le soprano et l'alto au cours duquel les deux voix solistes pleurent en canon. Le troisième Verset est une aria pour ténor solo chantant la mélodie du choral avec un obligato de deux violons, d'abord à l'unisson, mais ensuite divisés pour introduire des «Alléluias» encore plus ivres d'extase que ceux du premier chœur. Les paroles, une fois encore choisies et arrangées par le jeune Bach, soupçonne-t-on, se réfèrent directement à la lutte entre la vie et la mort, ne laissant aucun doute quant à celle des deux qui sera en définitive (quoique mystérieusement) victorieuse. Le Verset 4, choral, scelle la transition de la mort à la vie et amène le cinquième et dernier Verset, pour basse solo, à la mesure ternaire soutenue par une basse instrumentale noble et grave, mais parfois douloureusement chromatique. La mort est l'instigatrice d'immenses plongées vers le grave (de manière critique, du si au-dessus de la portée en clef de fa au mi dièse sur la première ligne supplémentaire sous

la portée!); mais cette prodigalité débouche sur un duo pour soprano et ténor solos dans lequel les voix *commencent* par la mélodie de choral, qu'une basse au rythme pointé entraîne vigoureusement de l'avant, libérant les voix solistes en d'angéliques triolets cadencés. La cantate se conclut par une harmonisation sans surprise, à quatre voix, du choral, la mélodie sereinement confiée à la partie supérieure, récompensée par la grâce d'une tierce picarde consommatoire. Les «incroyants» eux-mêmes feront peut-être une exception, le temps d'admettre qu'à en juger par l'*Actus tragicus* et *Christ lag in Todes Banden* des miracles se produisent, très occasionnellement.

© 2005 Wilfrid Mellers

Traduction: Josée Bégau

Emma Kirkby n'avait pas l'intention au départ de devenir chanteuse professionnelle. Durant ses études de littérature classique à Oxford puis comme enseignante, elle chanta pour le plaisir au sein de chorales et de petits groupes, appréciant particulièrement le répertoire baroque et celui de la Renaissance. Elle devint membre du Taverner Choir and Consort en 1971 et en 1973 commença son association avec le Consort of Musicke.

Depuis, elle a forgé des liens solides et durables avec bien d'autres groupes et orchestres de chambre, en particulier London Baroque, l'Orchestre baroque de Freiburg, l'Orchestre baroque Orfeo de Linz, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music, le Palladian Ensemble et Florilegium. Emma Kirkby a réalisé plus d'une centaine d'enregistrements. En 1999, elle fut élue Artist of the Year par les auditeurs de Classic FM Radio et se vit décerner en novembre 2000 un Officer of the Order of the British Empire.

Après avoir obtenu un diplôme d'anglais au King's College de Cambridge, où il a également étudié le chant choral, le contre-ténor **Michael Chance** a travaillé le chant avec Rupert Bruce Lockhart. Il a fait ses débuts lyriques dans *Giasone* de Cavalli mis en scène par Ronald Eyre au Festival de Buxton, puis a chanté dans des théâtres lyriques, en concert, en récital et dans des festivals internationaux du monde entier. Son vaste répertoire s'étend du «lute song» (chant accompagné au luth) élisabéthain aux œuvres contemporaines composées spécifiquement pour lui par des compositeurs comme Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tân Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener et Elvis Costello. Il a

créé les rôles d'Orphée dans *The Second Mrs Kong* de Sir Harrison Birtwistle et d'un gouverneur militaire dans *Night at the Chinese Opera* de Judith Weir, qui ont été écrits pour lui. Sa discographie comprend, pour Chandos, des «lute songs» élisabéthains et jacobéens, des cantates sacrées allemandes, des œuvres liturgiques de Vivaldi et J.S. Bach et *Fall and Resurrection* de Tavener. Michael Chance est professeur invité au Royal College of Music de Londres.

Né à Salisbury, le ténor **Charles Daniels** reçoit sa formation musicale au King's College de Cambridge et au Royal College of Music de Londres, où il travaille sous la direction d'Edward Brooks. Il chante à l'Opéra national de Paris dans *Atys* de Lully et au Festival d'Aix-en-Provence dans *The Fairy Queen* de Purcell. Il se produit dans des festivals et en concert dans toute l'Europe et en Amérique du Nord et du Sud. Son vaste répertoire comprend la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, l'*Orfeo* et les Vêpres de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, les passions de J.S. Bach, *Esther* (en hébreu), *Messiah* et *Joshua* de Haendel, *Elijah* de Mendelssohn, la *Sérénade pour ténor, cor et cordes* de Britten, la Cantate de Stravinski et les *Canti di vita e d'amore* de Luigi Nono. Il a

récemment participé à la première de la *Missa pro pace* de Wojciech Kilar qu'il a également interprétée à Rome devant le Pape. La discographie de Charles Daniels comprend les *Symphoniae sacrae* de Schütz pour Chandos.

Peter Harvey fit ses études à Magdalen College à l'université d'Oxford et à la Guildhall School of Music and Drama. Malgré un vaste répertoire, il est surtout connu en tant que soliste de concert avec des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés dans la musique des dix-septième et dix-huitième siècles. Il a travaillé avec la plupart des grands ensembles et des grands chefs britanniques dans ce domaine, entre autres avec les English Baroque Soloists, le Gabrieli Consort, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le King's Consort, London Baroque et le Purcell Quartet. Il est souvent l'invité d'ensembles tels le Collegium Vocale de Ghent et la Société Bach des Pays-Bas. La discographie de Peter Harvey comprend un large éventail d'œuvres allant du dix-septième siècle à nos jours; parmi ses nombreux enregistrements avec le Purcell Quartet pour Chandos, notons les quatre Messes luthériennes de Bach.

Fondé en 1983, le **Purcell Quartet** s'est imposé comme un ensemble de musique baroque des plus remarquables. Il s'est produit dans le monde entier, notamment en Amérique du Nord et du Sud, dans tous les pays d'Europe, et régulièrement au Japon pendant plus de dix ans où il a effectué de nombreuses tournées interprétant des opéras entièrement mis en scène tels que *Dido and Aeneas* de Purcell et *L'incoronazione di Poppea* et *Orfeo* de Monteverdi. Le Purcell Quartet a joué dans la plupart des grands festivals de Grande-Bretagne. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour la BBC, et fait des tournées avec l'Early Music Network. En 2000, il a présenté plusieurs programmes consacrés à la musique de J.S. Bach: cantates de jeunesse au Spitalfields Festival, Messes luthériennes à Budapest, concertos pour clavecin à Salzbourg et, le jour anniversaire de la mort de Bach, un concert de cantates funèbres au Wigmore Hall de Londres. Le Purcell Quartet a enregistré un très vaste répertoire en exclusivité pour Chandos, notamment des œuvres de Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Haendel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin et Biber. Ces enregistrements lui ont valu les louanges enthousiastes de la critique et du public.



Hanya Chhala

The Purcell Quartet



Emma Kirkby

Christ gisait dans les liens de la mort 1. Sinfonia

2. Verset 1

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

3. Verset 2

Nul ne peut dompter la mort,
parmi le genre humain;
la faute en est à nos péchés,
il n'y avait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort fut si prompte
à s'emparer de nous,
nous retenant captifs dans son empire.
Alléluia.

4. Verset 3

Jésus Christ, fils de Dieu,
est venu à notre place
et a chassé le péché,
ôtant ainsi à la mort
tous ses droits et sa puissance;
il ne reste plus rien de la mort,
elle a perdu son dard.
Alléluia.

Christ lag in Todes Banden

1. Sinfonia

2. Versus 1

Christ lag in Todes Banden
für unsre Sünd gegeben,
er ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
und singen halleluja.

3. Versus 2

Den Tod niemand zwingen kunnt
bei allen Menschenkindern;
das macht' alles unser Sünd,
kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
und nahm über uns Gewalt,
hielt uns in seinem Reich gefangen.
Halleluja.

4. Versus 3

Jesus Christus, Gottes Sohn,
an unser Statt ist kommen
und hat die Sünde weggetan,
damit dem Tod genommen
all sein Recht und sein Gwalt;
da bleibet nichts denn Tods Gestalt,
den Stachel hat er verloren.
Halleluja.

Christ lay in death's strong bands

1. Sinfonia

2. Verse 1

Christ lay in death's strong bands,
for our transgressions given,
but now at God's right hand he stands
and brings us life from heaven.
Wherefore let us joyful be,
praising the Lord right thankfully
with songs of Halleluiah.

3. Verse 2

None over death could victory win,
over all mankind he reigneth;
by reason of our heavy sin,
none of us was unstained.
Thus death came upon us all
and he held us in his thrall,
captive in his dominion.
Halleluiah.

4. Verse 3

Jesus Christ, God's only son,
to our low state descended,
all our sins he has undone,
death's power he has ended,
deprived him of his might and claim
and left him nothing but his name,
his sting is lost for ever.
Halleluiah.

Gerald Place



Michael Chance

5. Verset 4

Ce fut une guerre étrange
que se livraient la vie et la mort;
la vie a remporté la victoire
et englouti la mort.
L'Écriture nous annonce
comment une mort mangée l'autre,
la mort est devenue une dérision.
Alléluia.

6. Verset 5

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

7. Verset 6

Nous célébrons la fête sublime
dans la joie et les délices
que le Seigneur nous dispense.
Il est lui-même le soleil
qui par l'éclat de sa grâce
illumine tout notre cœur,
la nuit du péché a disparu.
Alléluia.

8. Verset 7. Choral

Nous mangeons pour notre bien-être
la juste galette de Pâques;
le vieux levain ne doit pas
être associé à la parole de grâce.

5. Versus 4

Es war ein wunderlicher Krieg,
da Tod und Leben rungen;
das Leben da behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
wie ein Tod den andern fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja.

6. Versus 5

Hie ist das rechte Osterlamm,
davon Gott hat geboten,
das ist hoch an des Kreuzes Stamm
in heißer Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Tür,
das hält der Glaub dem Tode für,
der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja.

7. Versus 6

So feiern wir das hohe Fest
mit Herzensfreud und Wonne,
das uns der Herr erscheinen läßt.
Er ist selber die Sonne,
der durch seiner Gnaden Glanz
erleuchtet unsre Herzen ganz,
der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja.

8. Versus 7. Choral

Wir essen und leben wohl
in rechten Osterfladen;
der alte Sauerteig nicht soll
sein bei dem Wort der Gnaden.

5. Verse 4

How strange and dreadful was the strife
in which death and life did contend;
but victory was given to life,
and death was vanquished in the end.
Scripture tells us how dread death
was swallowed up by the other death
and has been put to scorn.
Halleluia.

6. Verse 5

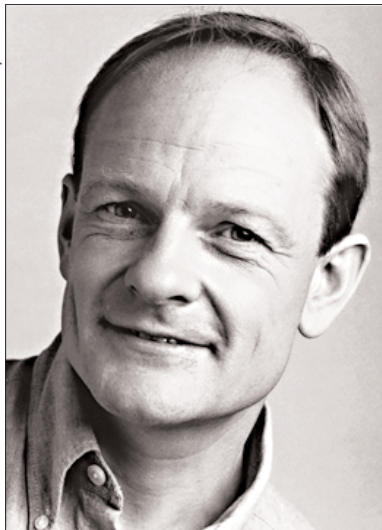
This is the pascal lamb, the Christ,
whom the Lord God gave us
who on the cross was sacrificed
in burning love, to save us.
His blood does mark our door,
faith points the way, death passes o'er,
the fiend can no longer harm us.
Halleluia.

7. Verse 6

So let us celebrate the feast
with joy and jubilation
that God to give us has been pleased.
The Lord, our illumination,
who with the splendour of his grace
shines light on our heart and face,
the night of sin has vanished.
Halleluia.

8. Verse 7. Choral

So let us feast this Easter day
on the true bread of heaven;
the word of grace has purged away
the old and wicked leaven.



Charles Daniels

Christ sera notre nourriture,
lui seul rassasiera notre âme,
le croyant ne veut pas d'autre vie.
Alléluia.

**Des profondeurs je crie vers toi,
Seigneur**

1. Sinfonia

Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur.
Entends ma voix, que ma prière parvienne à ton
oreille!

2

Si tu veux compter les péchés, Seigneur, qui
subsistera?

Aie pitié de moi qu'écrase un tel fardeau,
retire-le de mon cœur
puisque tu l'as expié
par ton agonie sur la croix,

Car auprès de toi est le pardon, afin qu'on te
craigne.

afin que je ne périsse pas d'extrême douleur
dans mes péchés,
ni ne désespère éternellement.

3

J'espère dans le Seigneur, mon âme espère en Lui, et
je mets mon espoir en sa parole.

4

Mon âme attend le Seigneur,

Christus will die Koste sein
und speisen die Seel allein,
der Glaub will keins andern leben.
Halleluja.

Martin Luther (1483–1546)

**Aus der Tiefen rufe ich, Herr,
zu dir**

9 1. Sinfonia

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.
10 Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren
merken auf die Stimme meines Flehens!

11 2

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, wer wird
bestehen?

Erbarm dich mein in solcher Last,
nimm sie aus meinem Herzen,
dieweil du sie gebüßet hast
am Holz mit Todesschmerzen,

Wenn bei dir ist die Vergebung, daß man dich
fürchte.

auf daß ich nicht mit großem Weh
in meinen Sünden untergeh,
noch ewiglich verzage.

12 3

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und
ich hoffe auf sein Wort.

13 4

Meine Seele wartet auf den Herrn

Christ alone our souls shall feed,
he is our meat and drink indeed,
faith asks no other life.
Halleluia.

**Out of the depths have I cried unto thee,
O Lord**

1. Sinfonia

Out of the depths have I cried unto thee, O Lord.
Lord, hear my voice; let thine ears be attentive to
the voice of my supplications!

2

If thou, Lord, shouldst mark iniquities, who shall
stand?

Have pity on me in my affliction,
pluck it from my heart,
since you have redeemed it
on the rood, in death's agony,

But there is forgiveness with thee, that thou mayest
be feared.

lest, with terrible suffering
I should be engulfed in my sins
and despair in all eternity.

3

I wait for the Lord, my soul doth wait, and in his
word do I hope.

4

My soul waiteth for the Lord



Peter Harvey

Et sachant que je suis,
comme je viens de le déplorer,
un pécheur affligé
que sa conscience ronge,
de la veille matinale à la veille nocturne.

je voudrais tant être lavé
dans ton sang de tous péchés,
comme David et Manassé.

5
Israël, espère en l'Éternel; car c'est en l'Éternel que
sont la grâce et les rachats.
Et il rachètera Israël de tous ses péchés.

D'après le Psaume 130: 1-8
et ?Georg Christian Eilmar

Le règne de Dieu est le meilleur de tous
(Actus tragicus)

1. Sonatina

2a
Le règne de Dieu est le meilleur de tous.
En Lui nous avons la vie, le mouvement et l'être,
tant qu'Il le veut.
En Lui nous mourons à l'heure fixée, quand Il le
veut.

D'après les Actes 17: 28

2b
Ah, Seigneur, apprend-nous à penser que nous
devons mourir, afin que nous devenions sages.
Psaume 90: 12

Und weil ich denn in meinem Sinn,
wie ich zuvor geklagt,
auch ein betrübter Sünder bin,
den sein Gewissen naget,
von einer Morgenwache bis zu der andern.

und wollte gern im Blute dein
von Sünden abgewaschen sein
wie David und Manasse.

14 5
Israel, hoffe auf den Herrn; denn bei dem
Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei
ihm.
Und er wird Israel erlösen aus allen seinen
Sünden.

Nach Psalm 130: 1-8
und ?Georg Christian Eilmar (1665-1715)

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
(Actus tragicus)

15 1. Sonatina

16 2a
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir, solange er
will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er
will.

Nach Apostelgeschichte 17: 28

17 2b
Ach, Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben
müssen, auf daß wir klug werden.
Psalm 90: 12

And since in my mind,
as I have already confessed,
I am a grievous sinner
whose conscience is tortured
from one watch of the morning to the next.

I long to be cleansed
from my sins by your blood
like David and Manasse.

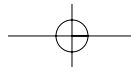
5
Let Israel hope in the Lord; for with the Lord there
is mercy and with him plenteous redemption.
And he shall redeem Israel from all his iniquities.
Based on Psalm 130: 1-8
and ?Georg Christian Eilmar

God's time is the very best time
(Actus tragicus)

1. Sonatina

2a
God's time is the very best time.
For in him we live, and move, for as long as he
would have it.
In him we shall die when he would have it.
Based on Acts 17: 28

2b
Lord, teach us to number our days, that we may
apply our hearts unto wisdom.
Psalm 90: 12



2c
Mets de l'ordre dans ta maison; car tu es mortel et
tu ne survivras point!

Ésaïe 38: 1

2d
C'est l'alliance ancienne: homme, tu dois mourir!
D'après le Siracide 14: 17

Oui, viens, Seigneur Jésus!
Apocalypse 22: 20

3a
Entre Tes mains je remets mon esprit; Tu m'as
sauvé, Seigneur, ô Dieu fidèle.
Psaume 31: 6

3b
Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.
Luc 23: 43

Je pars dans la paix et la joie,
selon la volonté de Dieu,
mon cœur et mes sens sont consolés
dans la douceur et la paix,
ainsi que Dieu me l'a promis:
la mort est devenue mon repos.

4
Gloire, louange, honneur et souveraineté
soient à toi, Dieu qui es le Père et le Fils
et le Saint-Esprit!
La force divine
nous rend vainqueurs,
par Jésus-Christ, amen.

18 2c
Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und
nicht lebendig bleiben!
Jesaja 38: 1

19 2d
Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!
Nach Jesus Sirach 14: 17

Ja, komm, Herr Jesu!
Offenbarung 22: 20

20 3a
In deine Hände befehl ich meinen Geist; du
hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.
Psalm 31: 6

21 3b
Heute wirst du mit mir im Paradies sein.
Lukas 23: 43

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille,
wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

22 4
Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
dem Heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
macht uns sieghaft,
durch Jesum Christum, amen.
Martin Luther

2c
Set thine house in order; for thou shalt die and not
live.
Isaiah 38: 1

2d
For the covenant from the beginning is: Man, thou
shalt die!
Based on Ecclesiasticus 14: 17

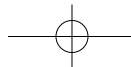
Come, Lord Jesus!
Revelations 22: 20

3a
Into thy hands I commend my spirit; you have
redeemed me, O Lord, God of truth.
Psalm 31: 5

3b
Today shalt thou be with me in paradise.
Luke 23: 43

In peace and joy I now depart
as God may dispose,
comforted are my mind and heart
in calm repose,
for thus He has promised me:
my sleep has become my death.

4
Praise and glory, honour and majesty
are due to God, the Father and the Son,
and to the Holy Ghost.
God's might and power
make us victorious
through Jesus Christ, amen.



Le Seigneur pense à nous

1. Sinfonia

2

Le Seigneur pense à nous et nous bénit.
Il bénit la maison d'Israël, il bénit la maison
d'Aaron.

3

Il bénit ceux qui craignent l'Éternel, les petits
comme les grands.

4

Que le Seigneur vous multiplie ses faveurs, à vous et
à vos enfants.

5. Chœur

Vous êtes les créatures bénies de l'Éternel, qui a fait
le ciel et la terre.
Amen.

D'après le Psaume 115: 12–15

Der Herr denkt an uns

1. Sinfonia

23 2

Der Herr denkt an uns und segnet uns.
Er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus
Aaron.

24 3

Er segnet, die den Herrn fürchten, beide Kleine
und Große.

25 4

Der Herr segne euch je mehr und mehr, euch
und eure Kinder.

26 5. Chor

Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel
und Erde gemacht hat.
Amen.

Nach Psalm 115: 12–15

The Lord is mindful of us

1. Sinfonia

2

The Lord is mindful of us; he will bless us.
He blesses the house of Israel, he blesses the house
of Aaron.

3

He blesses them that fear the Lord, both small and
great.

4

The Lord shall increase you more and more, you
and your children.

5. Chorus

Ye are blessed of the Lord which made heaven and
earth.
Amen.

Based on Psalm 115: 12–15

Also available



Klaglied: German Sacred Concertos
CHAN 0675



Buxtehude
Sacred Cantatas
CHAN 0691

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Chandos 24-bit Recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineers Matthew Walker (December 2002) and Michael Common (March 2004)

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Charissa Debnam

Recording venue St Jude on the Hill, Hampstead, London; 1 December 2002 and 8 & 9 March 2004

Front cover Photograph by Designer

Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Hanya Chlala

Design Richard Evans

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Bärenreiter-Verlag, Kassel

© 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0715

Printed in the EU | Public Domain

LC 7038 | DDD | TT 76:48

Recorded in 24-bit/96 kHz

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Early Cantatas, Volume 1

- [1] - [8] Christ lag in Todes Banden, BWV 4 20:49
[9] - [14] Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir, BWV 131 23:25
[15] - [22] Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106 20:19
[23] - [27] Der Herr denket an uns, BWV 196 11:42
TT 76:48

Emma Kirkby soprano

Michael Chance counter-tenor

Charles Daniels tenor

Peter Harvey bass

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins

Richard Boothby cello • viola da gamba • violone

Robert Woolley organ

with

Rachel Beckett recorder • **Marion Scott** recorder

Anthony Robson oboe • **Andrew Watts** bassoon

Jane Rogers viola • **Clare Salaman** viola

Richard Campbell viola da gamba