

J.S. BACH

Cantatas 131 152 161

Theatre of Early Music
Daniel Taylor

Suzie LeBlanc
Jan Kobow
Stephen Varcoe





Johann Sebastian Bach • Cantatas

«Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir», BWV 131

21:11

pour solistes (S, A, T, B), chœur (SATB), hautbois, basson, violon, 2 altos, violoncelle, orgue

- 1 **Sinfonia et chœur** – «Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir» 4:15
- 2 **Arioso et choral (basse, soprano)** –
«So du willst, Herr, Sünde zurechnen» / «Erbarm dich mein in solcher Last» 4:22
- 3 **Chœur** – «Ich harre des Herrn» 3:05
- 4 **Air et choral (ténor, alto)** –
«Meine Seele wartet auf den Herrn» / «Und weil ich denn in meinem Sinn» 5:51
- 5 **Chœur** – «Israel, hoffe auf den Herrn» 3:38

«Tritt auf die Glaubensbahn», BWV 152

16:18

pour solistes (S, B), flûte de voix, hautbois d'amour, viole d'amour, viole de gambe, orgue

- 6 **Sinfonia** 3:14
- 7 **Air (basse)** – «Tritt auf die Glaubensbahn» 2:37
- 8 **Récitatif (basse)** – «Der Heiland ist gesetzt in Israel» 1:39
- 9 **Air (soprano)** – «Stein, der über alle Schätze, hilf» 3:51
- 10 **Récitatif (basse)** – «Es ärgre sich die kluge Welt» 1:09
- 11 **Duo (soprano, basse)** – «Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen» 3:48

«Komm, du süße Todesstunde», BWV 161

19:21

pour solistes (A, T), chœur (SATB), flûtes de voix, violons, altos, violoncelle, orgue

- 12 **Air (alto)** – «Komm, du süße Todesstunde» 5:09
- 13 **Récitatif (ténor)** – «Welt, deine Lust ist Last» 2:08
- 14 **Air (ténor)** – «Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen» 5:22
- 15 **Récitatif (alto)** – «Der Schluß ist schon gemacht» 2:32
- 16 **Chœur** – «Wenn es meines Gottes Wille» 2:51
- 17 **Choral** – «Der Leib zwar in der Erden» 1:19

Theatre of Early Music • Daniel Taylor

Solistes et chœur / *Soloists and Choir*

Suzie LeBlanc soprano

Daniel Taylor alto

Jan Kobow ténor / *tenor*

Stephen Varcoe basse / *bass*

Violons 1 / *Violin 1*

Hélène Plouffe (131, 161)

Olivier Brault (161)

Lucie Ringuette (161)

Violons 2 / *Violin 2*

Christopher Verrett (161)

Jacques-André Houle (161)

Altos / *Violas*

Margaret Little (161)

Chloe Meyers (131, 161)

Christopher Verrett (131)

Viole d'amour / *Viola d'amore*

Hélène Plouffe (152)

Viole de gambe / *Viola da gamba*

Margaret Little (152)

Violoncelle / *Cello*

Christina Mahler (131, 161)

Hautbois / *Hautboy*

Washington McClain (131)

Hautbois d'amour / *Oboe d'amore*

Washington McClain (152)

Basson / *Bassoon*

Mathieu Lussier (131, 161)

Flûtes de voix / *Voice flutes*

Francis Colpron (152, 161)

Femke Bergsma (161)

Orgue / *Organ*

Alexander Weimann (131, 152, 161)

Bach Cantates 131 • 152 • 161

Les trois œuvres sur ce disque ont toutes été écrites avant que Bach ne déménage à Leipzig. BWV 131, «Aus der Tiefen», est la plus ancienne cantate connue de Bach, ayant été jouée pour la première fois en 1708, quand il était à Mühlhausen. Les deux autres sont de l'époque de Weimar et datent de 1714 et 1716. Ce ne sont donc pas ici à proprement parler des œuvres de jeunesse puisque Bach avait dans la vingtaine et la jeune trentaine lors de la composition de ces cantates.

BWV 131/B25, «Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir» (Depuis l'abîme je crie vers Toi, ô Seigneur) n'est pas organisée comme la plupart des cantates plus tardives de Bach. Bien que BWV 131 soit divisée en sections, celles-ci ne sont pas des mouvements entièrement indépendants et plutôt s'enchaînent sans interruption. Elle ressemble en ceci aux cantates du XVII^e siècle, qui s'étaient développées à partir du motet. La présente cantate a une sonorité et un caractère bien différents des œuvres plus tardives de Bach, quoiqu'on remarque déjà son penchant pour un brillant contrepoint. On ne connaît pas les circonstances de la première exécution d'«Auf der Tiefen». Il a toutefois été suggéré que la cantate faisait partie d'un office pénitentiel donné suite à la destruction par le feu d'une grande partie de Mühlhausen en 1707.

BWV 152/A18, «Tritt auf die Glaubensbahn» (Engage-toi sur la voie de la foi) est l'une des cantates les plus singulières de Bach car elle ne comprend ni chœurs ni chorals et seulement deux voix. L'instrumentation aussi est assez inaccoutumée, ne comptant que quatre instruments et omettant la section de cordes habituelle. Il se pourrait que cette économie de moyens soit reliée à la date de sa première exécution, le premier dimanche après Noël, 1714, alors que beaucoup des musiciens de Bach étaient en vacances. Faisant peut-être de nécessité vertu, Bach a imprimé à l'œuvre un caractère de musique de chambre, conférant ainsi à l'œuvre un charme particulier que l'on retrouve rarement dans les cantates plus élaborées des années subséquentes. Astucieusement, le dernier morceau, un dialogue entre Jésus et l'âme, est écrit dans une forme habituellement réservée à l'époque aux duos amoureux.

La cantate recèle aussi plusieurs des effets «réalistes» de Bach : le premier mouvement (qui emprunte superficiellement la forme d'une ouverture à la française, bien qu'aucun Français n'eût pu le reconnaître) avance en trébuchant plutôt qu'en marchant sur «la voie de la foi»; la «chute et la résurrection» dans le texte du premier récitatif sont dépeintes par les chutes et les sauts d'octaves du chanteur; le mot *Stein* (pierre) du second air est placé sur de longues notes immobiles; et enfin, la basse continue du récitatif suivant descend dans des profondeurs qu'on «ne saurait sonder».

BWV 161/A135a, «Komm, du süße Todesstunde» (Viens, douce heure de la mort) est conçue — comme les Cantates 95, 8 et 27 — pour le seizième dimanche après la Trinité. Comme dans d'autres cantates pour le même dimanche, Bach introduit dans le quatrième mouvement ici le tic-tac d'une horloge, joué aux flûtes à bec, avec l'effet du carillon réalisé par les cordes à vide de l'orchestre. La cantate s'ouvre sur une introduction qui fait entendre à l'orgue une mélodie de choral dont Bach était certain qu'elle serait comprise par l'assemblée. La mélodie, connue de tous, est «Herzlich tut mich verlangen», dont les paroles sont une prière pour quitter ce monde en paix et sans crainte. La Cantate 161 est habitée par le même calme intériorisé qu'on retrouve dans l'«Actus Tragicus» (Cantate 106), aussi pour deux flûtes à bec. Le choral final de la présente cantate fait entendre la quatrième strophe tirée de la même hymne, «Herzlich», qui débute sur les paroles : «Rendu à la terre, le corps sera certes rongé par les vers.» On a déjà suggéré que le contrepoint (joué par les flûtes à bec) qui s'agite au-dessus du choral représente les vers à l'ouvrage dans la tombe (!).

Dans une exécution qui se soucie du contexte historique, faire revivre les caractéristiques des voix d'époque représente un grand défi. Contrairement aux instruments d'époque, les voix originales ont disparu à jamais; de plus, il ne subsiste aucun enregistrement pour nous renseigner sur leurs sonorités. Certains types de voix sont même aujourd'hui impossibles ou trop difficiles à trouver. Les garçons (ou les filles) soprano et alto capables de

chanter de manière convaincante les parties solistes de Bach sont presque aussi difficiles à trouver que des castrats. Bach a écrit ses solos pour des garçons dans le contexte d'une tradition de formation approfondie et d'un apport constant de nouvelles voix, ayant travaillé dans une école rattachée à une église, là où la musique tenait une place prépondérante. Il pouvait choisir et former lui-même les garçons les plus talentueux, et aussi travailler avec eux plus longtemps, car au temps de Bach, les voix avaient tendance à muer sensiblement plus tard qu'aujourd'hui. La mue survenant en moyenne passé l'âge de 17 ans, les garçons avaient plus de temps pour devenir des musiciens compétents. De nos jours, les parties vocales aiguës sont souvent forcément exécutées par des adultes.

Il y a aussi la question du nombre de chanteurs par partie. Presque une génération a passé depuis que Joshua Rifkin, devant un groupe d'experts abasourdis, a présenté pour la première fois ses découvertes étonnantes sur la composition du chœur chez Bach. Depuis lors, certaines autorités «établies» continuent d'opposer une résistance au fait importun que Bach et ses contemporains — loin de concevoir leurs chœurs pour de multiples chanteurs, et encore moins pour les chœurs massifs de naguère — préféraient d'habitude que leurs œuvres vocales soient interprétées par un chanteur sur chaque partie. Les «solistes», a-t-on réalisé, étaient impossibles à distinguer des «choristes». Autrement dit, un chœur au sens moderne, utilisant plus d'un chanteur par partie, n'était de toute évidence pas utilisé pour des œuvres «figuratives» comme les cantates de Bach. Cette découverte est révolutionnaire, puisqu'elle redéfinit la nature fondamentale du médium utilisé par Bach pour l'essentiel de son œuvre. Les arguments sont étayés dans un nouveau livre d'Andrew Parrott, *The Essential Bach Choir*. Son raisonnement est convaincant, mais (comme toujours en musique) l'argument le plus percutant se retrouve dans des interprétations comme celle enregistrée ici. Les avantages d'une telle solution pour le rendu expressif et la clarté du discours deviennent évidents à l'écoute.

On pourrait déduire que de petites forces vocales laissent nécessairement supposer un petit nombre d'instruments. Parrott aborde la question et démontre que ce ne fut pas le cas; au début du XVIII^e siècle en Allemagne, la musique concertante utilisait en moyenne entre trois et sept instrumentistes pour chaque chanteur. L'orchestre de Bach à Leipzig était composé d'environ 18 instrumentistes (dont au moins deux violons par partie) pour soutenir les quatre chanteurs de chacune des parties vocales. Pour les cantates écrites pour Mühlhausen et Weimar, comme celles enregistrées ici, il n'existe pas de sources documentaires indiquant le nombre précis d'exécutants. La Cantate 152 aurait évidemment été prévue pour des instruments uniques, sans doublure, puisqu'elle a été composée pour un ensemble de chambre plutôt que pour un orchestre.

La trentaine de cantates de Bach dites «de jeunesse» présentent souvent aux interprètes des énigmes d'ordre pratique, surtout sur des questions de diapason et de transposition. À Mühlhausen comme à Weimar, Bach traitait quelques-uns de ses instruments, dont les vents, comme des instruments «transpositeurs» (à la manière de la clarinette en *si* bémol et du cor en *fa* dans nos orchestres symphoniques). La Cantate 131, par exemple, comporte dans le manuscrit autographe des parties pour «*Obboe*» et pour «*Fagotto*» en *la* mineur, alors que les cordes, les voix et la basse continue sont écrites en *sol* mineur. Cela s'explique par le fait que les bois étaient d'un type nouveau qui commençait tout juste à devenir populaire en Europe. Ils étaient accordés en *Cammerton* (diapason de chambre), alors que les autres instruments — les cordes, les cuivres et les orgues — étaient toujours accordés au traditionnel «diapason de la Renaissance», connu au XVIII^e siècle en Allemagne sous le nom *Chorton* (diapason de chœur). Le *Chorton* était habituellement un ton entier plus aigu que le *Cammerton* (les deux diapasons étaient respectivement un demi-ton en dessous et un demi-ton au-dessus du *la* = 440 Hz moderne, les plaçant ainsi à *la* = 415 et *la* = 466). Il existait aussi une forme plus grave du *Cammerton*, parfois appelée *tief-Cammerton*, qui se situait une tierce mineure

sous le *Chorton* (donc à *la* = 392). Ainsi, comme les bois sonnaient plus grave, leurs parties devaient conséquemment être écrites dans une tonalité plus aiguë que celle des autres instruments.

À Weimar, de même qu'à Mühlhausen, l'orgue et les cordes étaient accordés en *Chorton* au *la* = 466, et Bach continuait à penser à ses instruments plus exotiques, comme la flûte à bec, le hautbois et la viole d'amour de la Cantate 152, et les «*Flauti*» (flûtes à bec) de la Cantate 161, en termes d'instruments transpositeurs écrits dans une tonalité plus aiguë. Mais il y avait une différence avec les cantates plus anciennes; en commençant avec la Cantate 152, jouée le 30 décembre 1714, Bach s'est mis à écrire ses parties en *Cammerton* une tierce mineure (c.-à-d. trois demi-tons) au-dessus de ses parties en *Chorton*, plutôt que seulement un ton (c.-à-d. deux demi-tons). Ainsi, il est clair que Bach a composé ses Cantates 152 (en 1714) et 161 (en 1716) pour des instruments accordés en *tief-Cammerton*.

Comment les interprètes modernes peuvent-ils se démêler avec ces parties dans diverses tonalités et divers diapasons ? Les solutions ne sont pas si évidentes. La transposition des parties originales peut entraîner de nouveaux problèmes : ces parties peuvent maintenant se retrouver au-delà de l'étendue de l'instrument ou encore dans une tonalité difficile; qui plus est, la transposition altère la sonorité d'un instrument car elle force souvent l'utilisation d'autres doigtées ou d'autres cordes.

Bach a lui aussi été confronté à ce problème quand il voulut jouer ses plus anciennes cantates à Leipzig. Bien qu'il n'ait semble-t-il pas repris les Cantates 131 et 152, il rejoua la Cantate 161 dans les années 1730. Il n'a probablement pas voulu transposer les parties de cordes de celle-ci, à cause de l'imitation de cloches sur les cordes à vide des violons et des altos. Il conserva donc la tonalité de *do* majeur, même s'il avait à l'origine écrit ces parties pour des violons au diapason *Chorton*. À Leipzig, les violons étaient accordés en *Cammerton*, ce qui voulait dire que toutes les parties, y compris les voix, étaient donc abaissées d'un ton par rapport au diapason dans lequel elles

avaient été conçues à Weimar. Cela lui était apparemment acceptable. Arranger les parties de flûtes, qui avaient été conçues à Weimar pour deux flûtes à bec en *tief-Cammerton* (*la* = 392), aurait entraîné un changement tellement radical qu'il a simplement ré-écrit les parties en les confiant à des flûtes traversières.

On adopta ici une solution différente : plutôt que d'utiliser la flûte à bec soprano normale, les interprètes ont choisi des flûtes de voix, qui sont en *ré* plutôt qu'en *fa*. La même stratégie a été utilisée pour la Cantate 152, pour les parties de flûte à bec et de hautbois. On les remplaça par des instruments à un diapason une tierce mineure plus basse que les instruments d'origine : une flûte de voix et un hautbois d'amour (celui-ci en *la* plutôt qu'en *do*). Ainsi, les parties vocales sont abaissées d'un ton par rapport à l'original dans les Cantates 161 et 152, un résultat que Bach lui-même, nous l'avons vu, avait accepté pour la Cantate 161.

En ce qui concerne la Cantate 131, Bach avait noté toutes les parties en *sol* mineur sauf le hautbois et le basson, qui étaient en *la* mineur. Si l'œuvre est jouée en *sol* mineur (comme elle est ordinairement publiée aujourd'hui), le solo de hautbois est trop grave d'une note et inclut un *do#3*, une note qui est presque injouable. Puisque la notation originale en *Cammerton* → *la* correspond parfaitement à l'étendue du hautbois, la solution habituelle (et celle qui a été choisie ici) est de jouer la cantate en *la* mineur. Au diapason *la* = 415, les voix demeurent ainsi à leur hauteur originale.

© BRUCE HAYNES

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

The three pieces on this recording are all known as “early cantatas,” meaning that they were written before Bach moved to Leipzig. BWV 131, “Aus der Tiefen,” is possibly the earliest cantata by Bach, having been first performed in 1708 when Bach was in Mühlhausen. The other two are from his Weimar years, 1714 and 1716. But “early cantatas” are not necessarily youthful works; Bach wrote these in his 20s and early 30s.

BWV 131/B25, “Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir” (From the deep cry I, Lord, to Thee) is not organized like most of Bach's later cantatas. Although it is in sections, they are not completely independent movements, and each one continues into the next without breaks. In this way it resembles 17th-century cantatas, which had developed as an offshoot of the motet. This cantata has a very different sound and character from Bach's later works, though his penchant for brilliant counterpoint is evident. The occasion on which “Aus der Tiefen” was first performed is unknown; it has been suggested that it was part of a service of penitence in connection with a serious fire that destroyed much of Mühlhausen in 1707.

BWV 152/A18, “Tritt auf die Glaubensbahn” (Tread thou the path of faith) is one of the most unusual of Bach's cantatas, as it has no choruses or chorales and only two voices. The instrumentation is also atypical, consisting of four instruments and omitting the usual string section. The sparse scoring may have been the result of the date of its original performance (the Sunday after Christmas, 1714) when many of Bach's musicians were away on holidays. Perhaps making a virtue of necessity, Bach developed a “chamber” quality to the piece that gives it a particular appeal and one that is rare in the larger, later cantatas. A clever touch is that the last piece, which is a dialogue between Jesus and the soul, is in the form most often used at the time for love duets. There are a number of Bach's “realist” effects in the piece: the first movement (which is superficially in the form of a French overture, though no Frenchman would have recognized it) trips, rather than walks, along “the path of faith,” the “death and Resurrection” in the text of the first recit are depict-

ed by the singer leaping down and up an octave, the word *Stein* (stone) in the second aria is placed on steady long notes, and the continuo in the following recit “stumbles” to unfathomable depths.

BWV 161/A135a, “Komm, du süße Todesstunde” (Come, sweet hour of death) is intended (like Cantatas 95, 8, and 27) for the 16th Sunday after Trinity. As in other cantatas for this Sunday, Bach includes a striking clock (in the 4th movement, played by the recorders, with the effect of chimes from the open strings of the orchestra). The cantata begins with an introduction that features a chorale melody played by the organ that Bach knew would be understood at once by the congregation. The well-known melody is “Herzlich tut mich verlangen,” the words of which are a prayer to depart in peace without fear. The cantata has the same introverted calm as the “Actus Tragicus” (Cantata 106), which is also accompanied by two recorders. The final chorale of this cantata uses the fourth verse of the same “Herzlich” hymn, whose text is “Tho’ worms our flesh devour deep buried in the earth,” and it has been suggested that the busy counterpoint above the chorale (played by the recorders) represents the worms at work in the grave (!).

In historically-informed performance, reviving the qualities of original voices is a special challenge. Unlike early instruments, the original voices are gone forever, and we have no recordings to give us an idea how they sounded. Some voice types are also impossible or impractical. Boy (or girl) sopranos and altos who are able to sing Bach’s solo parts convincingly are almost as difficult to find as castratos. Bach wrote his solos for boys within a tradition of training and regular supply of new voices, working as he did at a church school that emphasized music. He could select and train the more talented boys himself, and work with them longer, as in Bach’s time voices tended to break noticeably later than today. Breaking on average at over 17, boys had more time to become proficient musicians. Nowadays, the upper voice parts are often performed of necessity by adults.

There are also questions about how many singers sang each part. Nearly a generation has passed since Joshua Rifkin first presented his astonishing discovery of the nature of Bach’s choir to an unbelieving group of Bach experts. Since that time there has continued to be resistance from the “established” authorities to accepting the inconvenient fact that Bach and his contemporaries—far from conceiving their choruses for multiple singers, let alone the massive choirs of bygone days—normally performed their vocal pieces with single singers. The “soloists,” we have come to realize, were indistinguishable from the “choristers.” Put another way, choirs in the modern sense, using more than one singer to a part, were evidently not used for “figural” pieces like Bach’s cantatas. This insight is revolutionary, since it redefines the essential nature of the medium used by Bach for the core of his musical output. The arguments are summarized in a new book by Andrew Parrott called *The Essential Bach Choir*. His reasoning is convincing, but (as always with music) the most effective argument is performances like the ones recorded here. The advantages in clarity and expressive suppleness are plain to hear.

It might logically be assumed that small vocal forces imply small numbers of instruments. Parrott discusses this idea and demonstrates that this was not the case; in Germany in the early 18th century, concerted music used on average between three and seven instrumentalists to each singer. Bach’s Leipzig orchestra had about 18 players (including at least two violins per part) to match the single singers of each of the four vocal parts. In cantatas written for Mühlhausen and Weimar, like the ones recorded here, documentation with precise numbers is lacking. Cantata 152 would have been set for single instruments, of course, since it was written for a chamber ensemble rather than an orchestra.

Bach’s two and a half dozen so-called early cantatas often present practical enigmas to performers, especially regarding questions of pitch and transposition. At both Mühlhausen and Weimar, Bach treated some of his instruments, including the winds, as “transposing” (much like the B-flat clar-

inet or F horn in today's symphony orchestra). Cantata 131, for instance, has "Obboe" and "Fagotto" parts in A minor in the autograph score, while the strings, voices, and continuo are in G minor. That is because the woodwinds were of the new type that was just becoming popular in Europe. They were pitched in *Cammerton* (chamber pitch), while the other instruments (the strings, brass, and organs) were in the old tradition at "Renaissance pitch," known in 18th-century Germany as *Chorton* (choir pitch). *Chorton* was usually a whole tone higher than *Cammerton* (the two pitches were respectively a half-tone below and a half-tone above modern $a' = 440$, so they were at $a' = 415$ and $a' = 466$). There was also a lower form of *Cammerton*, sometimes called "tief-Cammerton," that was a minor third below *Chorton* (thus at $a' = 392$). The basic principle was that because the woodwinds sounded lower, their parts had to be written in a higher key than the other instruments.

At Weimar, just as at Mühlhausen, the organ and strings were tuned to *Chorton* at $a' = 466$, and Bach continued to think of his more exotic instruments like the recorder, hautboy, and viola d'amore in Cantata 152 and the "Flauti" (recorders) in Cantata 161 as transposing instruments written in a higher key. But there was a difference with earlier cantatas; starting with Cantata 152, which was performed on the 30th of December, 1714, Bach wrote his *Cammerton* parts a minor third (= three half-steps) above his *Chorton* parts instead of a whole-step (= two half-steps). Thus Bach evidently composed Cantatas 152 (in 1714) and 161 (in 1716) using tief-Cammerton instruments.

How do modern performers deal with parts in different keys and pitches? The solutions are not obvious. Transposing original parts can create unintended problems: they can go beyond the instrument's range or end up in difficult keys, and transposing changes an instrument's sonority because it results in other fingerings or uses other strings.

Bach himself had the same problem when he wanted to perform any of his earlier cantatas later at Leipzig. While he does not seem to have revived Cantatas 131 or 152, he did 161 again in the 1730s. He probably did not want to transpose the string parts, because of the imitation of bells using the open strings of the violins and violas. So he kept the key, C major, even though he had written the parts for *Chorton* violins. At Leipzig the violins were tuned to *Cammerton*, so this meant all the parts, including the voices, were effectively lowered a whole-step from the pitch in which he had originally conceived them at Weimar. That was apparently acceptable to him. Fixing the flute parts, which had been conceived at Weimar for two recorders at tief-Cammerton ($a' = 392$), involved such a basic change that he simply rewrote the parts and gave them to traversos.

Another solution was used for this recording: instead of the normal treble recorder, the players used voice-flutes, which are in D instead of F. The same strategy was used in Cantata 152 for both the recorder and hautboy parts: instruments pitched a minor third lower than the ordinary instruments were used: a voice-flute and an hautbois d'amour (which is in A instead of C). The result is that the voice parts are lowered a tone from their original pitches in both 161 and 152, an outcome which as we have seen Bach himself accepted for Cantata 161.

As for Cantata 131, Bach notated all the parts in G minor except the hautboy and bassoon, which were in A minor. If the piece is performed in G minor (the way it is usually published nowadays) the hautboy solo is taken below its range by one note, and includes low $c\sharp'$, a note that is virtually unplayable. Since the original notation in *Cammerton* \rightarrow A exactly fits the range of the hautboy, the usual solution, and the one used here, is to play the cantata in A minor. At $a' = 415$, this keeps the voices at their original pitch.

Theatre of Early Music • Daniel Taylor

Le Theatre of Early Music, formé en 2001 par Daniel Taylor, est un ensemble regroupant plusieurs parmi les meilleurs musiciens au monde partageant une passion toute spéciale pour la musique ancienne. La création de cet ensemble répond au désir des instrumentistes et des chanteurs de retrouver dans leurs occasions de faire de la musique cet esprit du feu sacré dont ils se sentent animés. Les débuts en concert de l'ensemble ont été salués autant par la critique que par le public : «Le *Stabat Mater* de Pergolèse, avec Nancy Argenta et Daniel Taylor, dans une interprétation d'une beauté sans pareille...» Le Theatre of Early Music est composé avant tout de jeunes musiciens dont le style distinctif, allié aux compétences de Daniel Taylor, l'étude approfondie des pratiques historiques et l'enthousiasme, contribue à des exécutions captivantes d'œuvres magnifiques mais malheureusement négligées.



Daniel Taylor est aujourd'hui l'un des contre-ténors les plus en demande au monde. Ses débuts à l'opéra de Glyndebourne dans la production de Peter Sellar de *Theodora* de Handel ont été accueillis par les éloges unanimes de la critique, ceci après ses débuts professionnels renversants dans la production de Jonathan Miller du *Rodelinda* de Handel. Il est sollicité par un nombre grandissant des meilleurs ensembles de musique ancienne et contemporaine, se produisant à l'opéra (Metropolitan Opera, Glyndebourne, Toronto, Rome, San Francisco), dans des oratorios (The Monteverdi Choir et The English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, RIAS Berlin et Stuttgart Kammerchors, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music, The Sixteen), dans des œuvres sym-

phoniques (Dallas, Montréal, Houston, Boston, Jérusalem, Toronto, St. Louis, Tokyo, Rotterdam), en récital (Cité interdite, Beijing; Leipzig; Göttingen; Festival de Montreux; Utrecht; Lufthansa Baroque, Londres; Frick Collection, New York; BBC Proms, Londres). Il se produit avec beaucoup des plus grands chefs d'orchestre, dont Bernius, Creed, Christie, Christophers, Dutoit, Herreweghe, Hogwood, Gardiner, Koopman, Kraemer, McCreesh, McGegan, Nelson et Pinnock.

Daniel Taylor figure sur des douzaines de productions discographiques, dont des Cantates de Bach avec Gardiner, «Avant Bach» avec Herreweghe, *Theodora* de Handel avec Christie, des messes de Zelenka avec Bernius, *Rinaldo* de Handel auprès de Bartoli sous la direction de Hogwood, *La Vie* de Sakamoto avec le dalaï-lama et José Carreras.

En 2000, Daniel Taylor s'est distingué aux prix OPUS, acceptant le prix de l'«Artiste de l'année».

Discographie ATMA classique : Dowland : «Tears of the Muse»; Purcell : «On the Muse's Isle»; Bach Arias & Oboe d'amore; L'Étoile d'Orient; Daniel Taylor : Portrait;

Byrd, Dowland : «O sweet Love»; Handel : Sacred Arias; Lamento : Cantates sacrées allemandes.

Theatre of Early Music • Daniel Taylor

The Theatre of Early Music, founded in 2001 by Daniel Taylor, is a group of some of the finest musicians from all over the world, who share a particular passion for early music. The formation of this ensemble came as an answer to the instrumentalists' and singers' search for music-making opportunities which would bring back the sacredness into their creative process. Its debut performance was greeted with high praise from critics and the audience alike ("Pergolese's *Stabat Mater*, with Nancy Argenta and Daniel Taylor, in a performance of surpassing beauty..."). The Theatre of Early Music is comprised primarily of young musicians whose distinctive style, coupled with Daniel Taylor's expertise, detailed study of performance practice and enthusiasm, leads to captivating readings of magnificent but often neglected works.

Daniel Taylor is now one of today's most sought-after countertenors. His Glyndebourne operatic debut in Peter Sellar's production of Handel's *Theodora* was greeted with unanimous critical praise and followed on his stunning professional operatic debut in Jonathan Miller's production of Handel's *Rodelinda*. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera (Metropolitan Opera, Glyndebourne, Toronto, Rome, San Francisco), oratorio (The Monteverdi Choir and The English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, Berlin RIAS and Stuttgart Kammerchors, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music, The Sixteen), symphonic works (Dallas, Montreal, Houston, Boston, Jerusalem, Toronto, St. Louis, Tokyo, Rotterdam), recital (Forbidden City, Beijing; Leipzig; Göttingen; Montreux Festival; Utrecht; Lufthansa Baroque, London; Frick Collection, New York; BBC Proms, London). He appears with many of the leading conductors, including Bernius, Creed, Christie, Christophers, Dutoit, Herreweghe, Hogwood, Gardiner, Koopman, Kraemer, McCreesh, McGegan, Nelson, and Pinnock.

Of his dozens of recordings, mention here may be made of Bach Cantatas with Gardiner, "Before Bach" with Herreweghe, Handel's *Theodora* with Christie, Zelenka Masses with Bernius, Handel's *Rinaldo* with Bartoli and led by Hogwood, Sakamoto's *Life* with the Dalai Lama and José Carreras.

In 2000, Daniel Taylor was distinguished at the OPUS awards, receiving this prize as 'Artist of the Year'.

Recordings on ATMA classique: Dowland: "Tears of the Muse"; Purcell: "On the Muse's Isle"; Bach Arias & Oboe d'amore; Star of the Magi; Daniel Taylor: Portrait; Byrd, Dowland: "O sweet Love"; Handel: Sacred Arias; Lamento: German Sacred Cantatas.

Suzie LeBlanc soprano



Suzie LeBlanc a débuté le chant dans les chœurs de son Acadie natale. Des études universitaires en clavecin l'ont ensuite amené à s'intéresser à la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis, elle se distingue par une carrière dans les répertoires baroque et classique, partageant son temps entre le concert, la scène lyrique et la recherche. Elle a participé à plusieurs productions acclamées par la critique, dont l'*Orfeo* de Sartorio (Euridice, dont l'enregistrement se mérita le prix Cini pour «meilleur disque d'opéra, 1999»), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (Poppée, Opéra de Montréal) et *Thésée* de Lully au Festival de Musique Ancienne de Boston et à Tanglewood. Avec ses collègues de longue date, tels ceux de l'ensemble Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico et le Purcell Quartet, elle a exploré et enregistré beaucoup de répertoire inédit. Sa soif de découvrir toujours du nouveau la conduit maintenant à se produire dans quelques opéras de Mozart, ainsi que dans le répertoire du lied, tout en continuant ses explorations dans les répertoires plus anciens.

Sa discographie, allant de la musique médiévale à la musique contemporaine, comprend *Amour cruel* avec Les Voix Humaines et Stephen Stubbs (ATMA — gagnant du Prix Opus 2000 pour le meilleur enregistrement de musique ancienne), le *Gloria* de Handel avec l'Académie Baroque de Montréal (ATMA) et des cantates de Buxtehude avec Emma Kirkby, Peter Harvey et le Purcell Quartet.

Suzie LeBlanc began singing in choirs of her native Acadia. University studies in harpsichord then sparked her interest in 17th- and 18th-century music. She has since distinguished herself in a career focusing on the Baroque and Classical repertoire, dividing her time between concert performances, opera and research. She has been involved in a number of critically acclaimed productions including Sartorio's *Orfeo* (Euridice, the recording of which was awarded the Cini prize for "Best Opera CD of 1999"), Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Poppea, Opéra de Montréal) and Lully's *Thésée* at the Boston Early Music Festival and at Tanglewood. With her long-time colleagues, such as those from Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico and the Purcell Quartet, she has explored and recorded much unpublished repertoire. Her thirst for new vistas now leads her to perform in several Mozart operas as well as in recitals devoted to *lieder*, while continuing to delve into earlier repertoire.

Her discography, ranging from medieval to contemporary music, includes *Amour cruel* with Les Voix Humaines and Stephen Stubbs (ATMA—winner of an Opus Prize in 2000 for best early music recording), Handel's *Gloria* with the Académie Baroque de Montréal (ATMA), and cantatas by Buxtehude with Emma Kirkby, Peter Harvey and the Purcell Quartet.

Jan Kobow † nor tenor



Jan Kobow est né à Berlin et débuta ses études d'orgue à la Schola Cantorum de Paris, où ils se mérita le Diplôme de virtuosité. Il décrocha ensuite un diplôme en orgue et en direction à la Hochschule für Musik à Hanovre, suivi immédiatement d'études vocales à Hambourg avec le professeur Sabine Kirchner, qu'il compléta en 1999. Il remporta le premier prix au 11^e Concours international Bach de Leipzig en 1998.

Jan Kobow s'est fait un nom notamment comme artiste de concert. Il se produit régulièrement sous des chefs tels que Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Masaaki Suzuki, Frieder Bernius, Marcus Creed, ainsi qu'avec le Freiburger Barockorchester, le Arnold Schönberg Chor et Concerto Köln. Il a un penchant particulier pour le lied, tout spécialement pour la chanson savante allemande de la période romantique. Il donne de nombreux récitals, entre autres au Festival de piano de Ruhr avec Graham Johnson et au MDR Musiksommer de Dresde. Comme chanteur d'opéra, on a pu le voir et l'entendre avec le Kammeroper Schloss Rheinsberg (*Die Zauberflöte*, sous la direction d'August Everding), avec l'ensemble baroque de Dresde Batzdorfer Hofkapelle (*Calandro* de Ristori) et au Musikfestspiele Potsdam sous Andreas Spering (*Alessandro nell'Indie* de J. Chr. Bach).

Jan Kobow a été engagé pour de nombreuses productions discographiques et radiophoniques, entre autres avec Ludger Rémy, Manfred Cordes et le Weser Renaissance, le Knabenchor Hannover sous Heinz Hennig, la Musicalische Compagny Berlin, le Balthasar-Neumann-Chor et Ensemble sous Thomas Hengelbrock, le Collegium Vocale Ghent sous Philippe Herreweghe.

Jan Kobow was born in Berlin and first studied organ at the Schola Cantorum in Paris, where he earned the Diplôme de Virtuosité. He then took his degree in organ and conducting at the Hochschule für Musik in Hanover, followed directly by vocal study in Hamburg with Professor Sabine Kirchner, which he completed in 1999. Jan Kobow was first-prize winner at the 11th International Bach Competition in Leipzig in 1998.

Jan Kobow has made a name for himself particularly as a concert singer. He performs regularly under conductors such as Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Masaaki Suzuki, Frieder Bernius, Marcus Creed and with the Freiburger Barockorchester, Arnold Schönberg Chor and Concerto Köln. He also feels a strong attachment to lied, particularly German art song of the Romantic period. He gives frequent recitals, such as at the Ruhr Piano Festival with Graham Johnson and at the MDR Musiksommer in Dresden. As an opera singer he has appeared with the Kammeroper Schloss Rheinsberg (*Die Zauberflöte*, under the direction of August Everding), with the Dresden baroque ensemble Batzdorfer Hofkapelle (*Calandro* of Ristori) and at the Musikfestspiele Potsdam under Andreas Spering (*Alessandro nell'Indie* of J. Chr. Bach).

Jan Kobow has been engaged for numerous CD productions and broadcasts with, among others, Ludger Rémy, Manfred Cordes and the Weser Renaissance, the Knabenchor Hannover under Heinz Hennig, the Musicalische Compagny Berlin, the Balthasar-Neumann-Chor and Ensemble under Thomas Hengelbrock, the Collegium Vocale Ghent under Philippe Herreweghe.

Stephen Varcoe baryton baritone



Stephan Varcoe s'est établi une réputation comme l'un des barytons britanniques aux talents les plus variés, ayant chanté un répertoire fort étendu à l'opéra, en concert et en récital, en Europe, aux États-Unis et en Extrême-Orient. Les prestations à l'opéra de M. Varcoe incluent *L'Infedelta Delusa* de Haydn à Anvers, *La chute de la maison Usher* de Debussy à Lisbonne et à Londres, l'opéra de John Taverner *Mary of Egypt* pour le festival d'Aldeburgh et Plutone dans *l'Euridice* de Peri au festival de Drottningholm en Suède.

Stephen Varcoe s'est produit avec le Royal Philharmonic Orchestra, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Scottish Chamber Orchestra, le Ulster Orchestra, le Chamber Orchestra of Europe, le St. Paul Chamber Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le New Zealand Chamber Orchestra, le Hanover Band, à la fondation Gulbenkian au Portugal, au Centre National des Arts, Ottawa, avec le Kings Consort, au Festival Cervantino au Mexique, ainsi qu'avec les chefs d'orchestre Brügggen, Daniel, Gardiner, Hickox, Lindberg, Mackerras, Malgoire, Minkowski, Östman, Pinnock, Rifkin, Roszdevensky et Tortelier. De plus, il chante souvent en récital sur scène et à la radio.

Stephen Varcoe a réalisé plus de cent enregistrements dont Purcell, Handel et Bach avec Pinnock, Gardiner, Hickox et Kuijken; Mozart avec Marriner; Fauré avec Rutter; Holst avec Hickox; Richard Strauss avec Norrington; des récitals de Finzi et Parry avec Clifford Benson ainsi que de la chanson française et du Schubert avec Graham Johnson. Il a aussi enregistré Haydn et Grainger avec Richard Hickox et la City of London Sinfonia, Schoenberg avec Robert Craft et The 20th-Century Classics Ensemble, et Stravinsky avec Robert Craft et The Orchestra of St. Luke's.

Stephen Varcoe has established a reputation as one of Britain's most versatile baritones, and has sung in opera, concerts and recitals covering a wide range of repertoire in Europe, the USA and the Far East. Stephen's operatic appearances include Haydn's *L'Infedelta Delusa* in Antwerp, Debussy's *Fall of The House of Usher* in Lisbon and London, John Taverner's opera *Mary Of Egypt* for the Aldeburgh Festival and Plutone in Peri's *Euridice* for the Drottningholm Festival, Sweden.

Stephen has appeared with the Royal Philharmonic Orchestra, the BBC Scottish Symphony Orchestra, the Scottish Chamber Orchestra, the Ulster Orchestra, the Chamber Orchestra of Europe, the St. Paul Chamber Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Radio France, New Zealand Chamber Orchestra, the Hanover Band, at the Gulbenkian Foundation in Portugal, at the National Arts Centre Orchestra, Ottawa, with the Kings Consort, at the Festival Cervantino in Mexico, and with conductors Brügggen, Daniel, Gardiner, Hickox, Lindberg, Mackerras, Malgoire, Minkowski, Östman, Pinnock, Rifkin, Roszdevensky, and Tortelier. Stephen also performs regularly in recital on stage and on the radio.

Stephen has made over 100 recordings including Purcell, Handel and Bach with Pinnock, Gardiner, Hickox and Kuijken, Mozart with Marriner, Fauré with Rutter, Holst with Hickox, Richard Strauss with Norrington, recitals of Finzi and Parry with Clifford Benson and French songs with Graham Johnson, with whom he also recorded Schubert. He has also recorded Haydn and Grainger with Richard Hickox and the City of London Sinfonia, Schoenberg with Robert Craft and The 20th-Century Classics Ensemble, and Stravinsky with Robert Craft and The Orchestra of St. Luke's.

From the deep cry I, Lord, to Thee

Sinfonia and Chorus

From the deep cry I, Lord, to Thee.
Lord, O harken to my calling,
Incline Thine ear unto my voice
And harken hear my supplications!

Arioso and Chorale (Bass, Soprano)

If Thou, Lord,
Shouldst mark all our failings Lord,
Who then can face Thee?
But with thee there is forgiveness,
That we may fear Thee.

Have pity on my heart's distress,
And take from me this burden;
For of Thy Cross and bitterness
This is the precious guerdon,
That I may not, in deep despair
Engulfed by sins too base to bear,
Be ever more confounded.

Chorus

I wait for the Lord, yea, my soul is waiting,
I am hoping in His Word.

Aria and Chorale (Tenor, Alto)

Here my soul is waiting for the Lord,
From one morning watch till the next.

A miserable mortal I,
What grievous sin besets me;
My evil deeds I testify,
With which my conscience frets me;
So by Thy Blood I fervent pray
That all my faults be washed away,
As David and Manassah.

Chorus

Israel, hope ye in the Lord,
For with the Lord there is mercy
And full redemption with Him,
And unto Israel
Redemption from all of his iniquities.

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir

- Sinfonia und Chor**
Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme,
Laß deine Ohren merken
Auf die Stimme meines Flehens!
- Arioso und Choral (Baß, Sopran)**
So du willst,
Herr, Sünde zurechnen,
Herr, wer wird bestehen?
Denn bei dir is die Vergebung,
Daß man dich fürchte.

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf daß ich nicht mit grossem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.
- Chor**
Ich harre des Herrn, meine Seele harret,
Und ich hoffe auf sein Wort.
- Arie und Choral (Tenor, Alt)**
Meine Seele wartet auf den Herrn
Von einer Morgenwache bis zu der andern.

Und weil ich denn in meinem Sinn,
Wie ich zuvor geklaget,
Auch ein betrübter Sünder bin,
Den sein Gewissen naget,
Und wollte gern im Blute dein
Von Sünden abgewaschen sein
Wie David und Manasse.
- Chor**
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.

Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur

Sinfonia et chœur

Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur.
Seigneur, écoute ma voix,
Prête une oreille attentive
À la voix de mes supplications.

Arioso et choral (basse, soprano)

Si tu voulais,
Seigneur, garder le compte des péchés,
Seigneur, qui donc subsisterait ?
Mais auprès de toi se trouve le pardon,
Afin qu'on te craigne.

Aie pitié de moi, qu'écrase un tel fardeau,
Retire-le de mon cœur,
Puisque tu l'as expié
Sur la croix par ton agonie,
Afin que je ne périsse pas
D'extrême douleur dans mes péchés
Et que je ne désespère pas non plus éternellement.

Chœur

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

Air et choral (ténor, alto)

Mon âme est dans l'attente du Seigneur
De la veille matinale à la veille nocturne.

Et sachant que je suis,
Comme je viens de le déplorer,
Un pécheur affligé,
Que sa conscience ronge,
Je voudrais tant être lavé
Dans ton sang de tous péchés,
Comme David et Manassé.

Chœur

Israël, espère en l'Éternel,
Car c'est en l'Éternel
Que sont la grâce et les rachats.
Et c'est lui qui rachètera
Israël de tous ses péchés.

Tread thou the Path of Faith

Sinfonia

Aria (Bass)

Tread thou the Path of Faith.
There is our firm foundation;
Rock of our salvation;
Man, stumble not thereon,
Tread thou the Path of Faith.

Recitativo (Bass)

A symbol is this child
In Israel, of death and Resurrection!
The Rock of Faith is not at fault
Altho' the wicked world
Is bruised in its assault;
Yea, headlong hurtles straight to Hell,
The wicked ones, in wrath attacking,
Within whose hearts
The Grace of God is lacking,
How blessed is that favoured Christian soul
Who on this Rock of Faith
Has built his firm foundation,
And this will gain redemption and salvation.

Aria (Soprano)

Stone, surpassing every treasure,
Help me, so that I may always
Through faith on Thee place
The foundation of my salvation
And not on Thee be injured,
Stone, surpassing every treasure.

Recitativo (Bass)

It angers all the worldly-wise
That God's own Son should leave His Throne for mortal guise,
Enduring death in human fashion,
With bitter Cross and Passion!
Our human wisdom seems but folly
Compared to that of God,
Our wit but melancholy:
The ways of Mighty God
Are far beyond our pow'r to master;
When blind would lead the blind both stumble to disaster.

Tritt auf die Glaubensbahn

6 Sinfonia

7 Aria (Baß)

Tritt auf die Glaubensbahn,
Gott hat den Stein gelegeet,
Der Zion hält und trägt,
Mensch, stoße dich nicht d'ran!
Tritt auf die Glaubensbahn!

8 Rezitativ (Baß)

Der Heiland ist gesetzt
In Israel zum Fall und Auferstehen!
Der edle Stein ist sonder Schuld,
Wenn sich die böse Welt
So hart an ihm verletzt,
Ja, über ihn zur Hölle fällt
Weil sie boshaftig an ihn rennet
Und Gottes Huld
Und Gnade nicht erkennt!
Doch selig ist
Ein auserwählter Christ,
Der seinen Glaubensgrund uaf diesen Eckstein leget,
Weil er dadurch, Heil und Erlösung findet.

9 Aria (Sopran)

Stein, der über alle Schätze,
Hilf, daß ich zu aller Zeit
Durch dein Glauben auf dich setze
Meinen Grund der Seligkeit
Und mich nicht an dir verletze,
Stein, der über alle Schätze!

10 Rezitativ (Baß)

Es ärgre sich die kluge Welt, daß Gottes Sohn
Verläßt den hohen Ehrenthron,
Daß er in Fleisch und Blut sich kleidet
Und in der Menschheit leidet.
Die größte Wiesheit dieser Erden
Muß vor des Höchsten Rat
Zur größten Torheit werden.
Was Gott beschlossen hat,
Kann die Vernunft doch nicht ergründen;
Die blinde Leiterin verführt die geistlich Blinden.

Engage-toi sur la voie de la foi

Sinfonia

Air (basse)

Engage-toi sur la voie de la foi,
C'est Dieu qui a posé la pierre
Qui tient et porte Sion;
Homme, ne t'y heurte pas,
Engage-toi sur la voie de la foi !

Récitatif (basse)

Le Sauveur est condamné
À la chute et à la résurrection en Israël !
Ce n'est pas la faute de la noble pierre
Si le monde méchant
Se blesse si douloureusement contre elle,
Si la chute le précipite en enfer,
Car il se jette méchamment contre elle,
Ne connaissant pas la clémence
Et la grâce de Dieu !
Bienheureux est pourtant
Le chrétien élu
Qui fonde sa foi sur cette pierre d'angle.
Car il trouve ainsi le salut et le rachat.

Air (soprano)

Ô pierre plus précieuse que tous les trésors,
Fais qu'en tout temps
J'établisse sur toi, par la foi,
Le fondement de ma félicité
Et que je ne me blesse pas contre toi,
Ô pierre plus précieuse que tous les trésors !

Récitatif (basse)

Les esprits forts s'irritent de ce que le fils de Dieu
Quitte le suprême trône de gloire
Pour se faire chair et sang
Et souffrir parmi le genre humain.
Il faut que la plus grande sagesse de cette terre
Devienne au discernement du Très-Haut
La plus grand folie.
Ce que Dieu a décrété,
La raison ne saurait le sonder;
C'est une aveugle qui conduit ceux dont l'esprit est aveugle.

Duet (Soprano, Bass)

Soul: How may I, Beloved, inherit salvation?

Jesus: By prayer and atonement, and true abnegation.

Soul: How may I discover the heavenly path?

Jesus: Believe in me truly, nor give way to wrath.

Soul: Come, teach Thou me, Saviour, to scorn mortal pleasure.

Jesus: Thru sorrow ad pain thou wilt gain thee thy treasure.

Soul: Ah lead Thou me Master, I cleave to Thee fast.

Jesus: So thou wilt inherit salvation at last.

Come, sweet hour of death

Aria (Alto)

Come, sweet hour of death,

Welcome rest,

Perfect peace,

Quiet everlasting,

Make my passing swift and easy,

Tarry not,

Come O come!

Take me to my final haven.

Recitativo (Tenor)

World, all thy joys are brief,

A sugared poison bringing naught but grief,

A flashing star,

That burns to cinder,

Thy roses filled with hidden thorns,

Unnumbered, which will prick

My soul to touch the quick.

To me pale death is like a rosy morning,

When, over gloomy night victorious,

The sun arises bright and glorious.

So, tho' I sigh, I eager welcome

The final hour when death shall take me.

Ah, what a joy to leave this Vale of Sorrow,

And join my Saviour on that happy morrow.

11 Duet (Sopran, Baß)

Seele: Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?

Jesus: Du mußt dich verleugnen und alles verlassen.

Seele: Wie soll ich erkennen das Ewige Licht?

Jesus: Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht.

Seele: Komm, lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!

Jesus: Komm, Seele, durch Leiden zur Freude zu gehen!

Seele: Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!

Jesus: Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach.

Komm, du süße Todesstunde

12 Arie (Alt)

Komm, du süße Todesstunde,

Da mein Geist

Honig speist

Aus des Löwen Munde;

Mache meinen Abschied süße,

Säume nicht,

Letztes Licht,

Daß ich meinen Heiland küsse.

13 Rezitativ (Tenor)

Welt, deine Lust ist Last,

Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt,

Dein Freudenlicht

Ist mein Komete,

Und wo man deine Rosen bricht,

Sind Dornen ohne Zahl

Zu meiner Seele Qual.

Der blasse Tod ist meine Morgenröte,

Mit solcher geht mir auf die Sonne

Der Herrlichkeit und Himmelswonne.

Drum seufz ich recht von Herzensgrunde

Nur nach der letzten Todesstunde.

Ich habe Lust, bei Christo bald zu weiden,

Ich habe Lust, von dieser Welt zu scheiden.

Duo (soprano, basse)

L'Âme : Comment t'êtreindre, amant bien-aimé des âmes ?

Jésus : Il te faut te renier et tout quitter.

L'Âme : Comment connaître la lumière éternelle ?

Jésus : Reconnais-moi en ayant la foi et ne te soucie de rien d'autre !

L'Âme : Viens, ô Sauveur, m'apprendre à mépriser le monde !

Jésus : Âme, viens accéder par la souffrance à la joie !

L'Âme : Ah ! entraîne-moi, Bien-aimé, et je te suivrai !

Jésus : Après l'affliction et l'humiliation, je t'offre la couronne.

Viens, douce heure de la mort

Air (alto)

Viens, douce heure de la mort,

Afin que mon âme

Se nourrisse de miel

De la bouche du lion;

Adoucis mon départ,

Ne tarde pas,

Ultime lumière,

Afin que je puisse embrasser mon Sauveur.

Récitatif (ténor)

Monde, tes plaisirs sont un fardeau,

Je hais tes douceurs comme le poison,

Ta joyeuse lumière

Est le signe de ma perte,

Et lorsqu'on cueille tes roses,

Leurs innombrables épines

Font le tourment de mon âme.

La mort livide est mon aurore

D'où se lève pour moi le soleil

De la gloire et des félicités célestes.

C'est pourquoi je soupire du fond de mon cœur

Après la dernière heure, l'heure de la mort.

J'ai le désir de me délecter bientôt auprès de Jésus-Christ,

J'ai le désir de quitter ce monde.

Aria (Tenor)

Ah what rapture mine,
 At last to gain salvation,
 There with Christ so soon to be.
 Tho' to earthly dust and ashes
 This my body I must render,
 Yet my soul will then be free,
 With the Angels clad in splendour.

Recitativo (Alto)

I hear my last hour knell;
 World, fare thee well!
 And so for solace sweet I sigh
 In Jesus' loving arms to die,
 And there in peace to sleep.
 Upon my grave a bed of roses make me,
 Where I may lie 'til He awake me
 To lead His sheep
 Thru heavens fair and fertile meadows,
 There to be one with Him forever.
 So come thou soon, thou Day of my release,
 And strike the hour when I may rest in Peace.

Chorus

If my God today shall will it
 Would I that my body rest
 Quiet with the earth around me;
 That my soul, my body's guest,
 Rise to Heav'n for life eternal,
 Clad in majesty supernal.
 Jesus, come, and take Thou me!
 This my final word shall be.

Chorale

Tho' worms our flesh devour
 Deep buried in the earth,
 Our souls will all awaken
 Thru Christ assured rebirth;
 With God in radiant glory,
 From care forever free,
 In heav'nly joy and rapture.
 What fear has Death for me?

14 Arie (Tenor)

Mein Verlangen
 Ist, den Heiland zu umfassen
 Und bei Christo bald zu sein.
 Ob ich sterblich' Asch und Erde
 Durch den Tod zermalmet werde,
 Wird der Seele reiner Schein
 Dennoch gleich den Engeln prangen.

15 Rezitativ (Alt)

Der Schluß ist schon gemacht,
 Welt, gute Nacht!
 Und kann ich nur den Trost erwerben,
 In Jesu Armen bald zu sterben:
 Er ist mein sanfter Schlaf.
 Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
 Bis Jesus mich wird auferwecken,
 Bis er sein Schaf
 Führt auf die süße Lebensweide,
 Daß mich der Tod von ihm nicht scheidet.
 So brich herein, du froher Todestag,
 So schlage doch, du letzter Stundenschlag!

16 Chor

Wenn es meines Gottes Wille,
 Wünsch ich, daß des Leibes Last
 Heute noch die Erde fülle,
 Und der Geist, des Leibes Gast,
 Mit Unsterblichkeit sich kleide
 In der süßen Himmelsfreude.
 Jesu, komm und nimm mich fort!
 Dieses sei mein letztes Wort.

17 Choral

Der Leib zwar in der Erden
 Von Würmen wird verzehrt,
 Doch auferweckt soll werden,
 Durch Christum schön verklärt,
 Wird leuchten als die Sonne
 Und leben ohne Not
 In himml'scher Freud und Wonne.
 Was schadt mir denn der Tod?

Air (ténor)

J'aspire
 À embrasser le Sauveur
 Et à être bientôt auprès de Jésus-Christ.
 Si la mort me réduit, mortelle créature que je suis,
 En cendre et poussière,
 Le pur éclat de mon âme
 Resplendira pareil à celui des anges.

Récitatif (alto)

J'en ai déjà fini;
 Bonne nuit, ô monde !
 Et puisse-je seulement obtenir la consolation
 De mourir bientôt dans les bras de Jésus :
 Il est mon doux repos.
 La froide tombe me couvrira de roses
 Jusqu'à ce que Jésus me ressuscite,
 Jusqu'à ce qu'il conduise sa brebis
 Au riant pâturage de vie,
 Afin que la mort ne me sépare pas de lui.
 Arrive donc, joyeux jour de la mort,
 Sonne donc, ô dernière heure !

Chœur

Si c'est la volonté de mon Dieu,
 Je souhaite que ma dépouille mortelle
 Soit aujourd'hui même mise en terre,
 Et que mon esprit, hôte de mon corps,
 Revête l'immortalité
 Dans les suaves joies célestes.
 Ô Jésus, viens et emmène-moi !
 Que cela soit ma dernière parole !

Choral

Rendu à la terre, le corps
 Sera certes rongé par les vers,
 Mais il est destiné à ressusciter;
 Splendidement transfiguré par le Christ,
 Il brillera comme le soleil
 Et vivra sans tourment
 Dans les joies et les délices célestes.
 Que m'importe donc la mort ?

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement
du Canada par l'entremise du Programme d'aide au
développement de l'enregistrement sonore.

We recognize the financial support of the Government of
Canada through the Sound Recording Development Program.



Wolff & Associés
FACTEUR D'ORGUES

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by:* **Johanne Goyette**

Église Sainte-Geneviève, Pierrefonds (Québec)

12-15 août 2001 / August 12-15, 2001

Orgue positif / *Positive organ:* **Hellmuth Wolff, Opus 1**

Adjoints à la production / *Production assistants:* **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Photo de la couverture / *Cover photo:* **David Lesieur**