



STABAT MATER

EMMA **KIRKBY**

DANIEL **TAYLOR**

THEATRE OF EARLY MUSIC



SUPER AUDIO CD

VIVALDI, ANTONIO (1678–1741)

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | SONATA 'AL SANTO SEPOLCRO' in E flat major, RV 130 | 4'20 |
| | <i>Largo molto – Allegro ma poco</i> | |
| | STABAT MATER, RV 621 | 19'02 |
| 2 | I. Stabat Mater. <i>Largo</i> | 3'20 |
| 3 | II. Cuius animam. <i>Adagissimo</i> | 1'58 |
| 4 | III. O quam tristis. <i>Andante</i> | 1'42 |
| 5 | IV. Quis est homo. <i>Largo</i> | 3'14 |
| 6 | V. Quis non posset. <i>Adagissimo</i> | 1'56 |
| 7 | VI. Pro peccatis. <i>Andante</i> | 1'42 |
| 8 | VII. Eia Mater. <i>Largo</i> | 2'30 |
| 9 | VIII. Fac ut ardeat. <i>Lento</i> | 1'30 |
| 10 | IX. Amen. <i>Allegro</i> | 0'55 |

PERGOLESI, GIOVANNI BATTISTA (1710–36)

- | | | |
|----|--|-------|
| | SALVE REGINA | 13'40 |
| 11 | I. Salve Regina. <i>Largo</i> | 4'09 |
| 12 | II. Ad te clamamus. <i>Andante</i> | 0'43 |
| 13 | III. Ad te suspiramus. <i>Largo</i> | 3'30 |
| 14 | IV. Eia ergo advocata. <i>Andante</i> | 1'24 |
| 15 | V. Et Jesum, benedictum. <i>Amoroso</i> | 2'22 |
| 16 | VI. O Clemens, o pia. <i>Largo assai</i> | 1'26 |

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

TILGE, HÖCHSTER, MEINE SÜNDEN (PSALM 51), BWV 1083 36'45

Transcription of *Stabat Mater* by G. B. Pergolesi

- | | | |
|----|---|------|
| 17 | Versus 1: Tilge, Höchster, meine Sünden (Soprano, Alto) | 3'51 |
| 18 | Versus 2: Ist mein Herz in Missetaten (Soprano) | 2'05 |
| 19 | Versus 3: Missetaten, die mich drücken (Soprano, Alto) | 1'59 |
| 20 | Versus 4: Dich erzürnt mein Tun und Lassen (Alto) | 2'03 |
| 21 | Versus 5–6: Wer wird seine Schuld verneinen (Soprano, Alto) | 2'15 |
| 22 | Versus 7: Siehe! ich bin in Sünd empfangen (Soprano, Alto) | 0'44 |
| 23 | Versus 8: Sieh, du willst die Wahrheit haben (Soprano) | 3'05 |
| 24 | Versus 9: Wasche mich doch rein von Sünden (Alto) | 2'22 |
| 25 | Versus 10: Lass mich Freud und Wonne spüren (Soprano, Alto) | 2'07 |
| 26 | Versus 11–15: Schau nicht auf meine Sünden (Soprano, Alto) | 5'31 |
| 27 | Versus 16: Öffne Lippen, Mund und Seele (Alto) | 3'36 |
| 28 | Versus 17–18: Denn du willst kein Opfer haben (Soprano, Alto) | 2'52 |
| 29 | Versus 19–20: Lass dein Zion blühend dauern (Soprano, Alto) | 2'02 |
| 30 | Amen (Soprano, Alto) | 1'44 |

THEATRE OF EARLY MUSIC

TT: 74'50

Vivaldi, Pergolesi: DANIEL TAYLOR *counter-tenor*

ADRIAN BUTTERFIELD & CRISTINA ZACHARIAS *violins* · DOUGLAS McNABNEY *viola*

SARAH MACMAHON *violoncello* · REUVEN ROTHMAN *double bass*

SYLVAIN BERGERON *lute* · CHRISTOPHER JACKSON *organ*

Bach: EMMA KIRKBY *soprano* · DANIEL TAYLOR *counter-tenor*

CHRISTINE MORAN & CRISTINA ZACHARIAS *violins* · DAVID MILLER *viola*

RICHARD CAMPBELL *violoncello* · REUVEN ROTHMAN *double bass*

SYLVAIN BERGERON *lute* · CHRISTOPHER JACKSON *organ*

Strangely enough, it was not until the beginning of the twentieth century that people began to notice **Antonio Vivaldi's** significant output of sacred music; before that, he had been regarded purely as a composer of instrumental works. The composer himself is partly to blame for this misinformation, because he published only instrumental music. Fortunately, recent years have seen a major upsurge in interest in Vivaldi's vocal music, and people have eagerly (re)discovered his 44 operas, 59 cantatas and more than sixty sacred works, motets and oratorios. The *Stabat Mater*, RV 621, is one of the earliest of his sacred works to have survived. It is worth pointing out that the Venetian composer waited until he had fully mastered his craft – when he was in his thirties – before addressing this genre of composition. The work probably dates from 1711 or 1712; it was rediscovered as recently as 1939 and published in 1949. The musicologist Michael Talbot, an expert on Vivaldi's sacred vocal music, has suggested that it was composed not for the Ospedale della Pietà (where the composer had been appointed *maestro di violino* in 1703) but in the aftermath of a visit that he made with his father to the Church of Santa Maria della Pace in Brescia (Lombardy) in 1711. After Vivaldi had appeared there as a violinist, the local church authorities apparently commissioned him to compose (for a handsome fee) a work for the feast of the Seven Sorrows of the Virgin Mary, the first Friday after the Passion, 18th March 1712.

Here Vivaldi uses the twenty-verse *Stabat Mater* sequence dating from the thirteenth century. This poetic text calls to mind the suffering experienced by the Virgin Mary at the crucifixion of her son. Unlike Pergolesi, Alessandro Scarlatti and – later – Joseph Haydn, who set all twenty verses, Vivaldi uses just the first ten: according to a Vatican decree, these could be used in this form as the hymn during the evening service of this feast. Vivaldi's *Stabat Mater* is certainly more sombre than any other setting. Eschewing an alternation of fast and slow movements, Vivaldi employs an innovative form consisting of eight slow movements followed by an *Amen* without tempo indication. Later, both Haydn (in his *Seven*

Last Words of our Saviour on the Cross) and Shostakovich (in his fifteenth and last string quartet) made use of this unusual formal solution, a sequence of slow movements, in works that similarly touched on the theme of death. From a formal point of view, we should observe that the music of the first three movements is heard again in the following three: the first in F minor, full of distress; the second in C minor resembling an accompanied recitative; and the third a moving aria, again in F minor. The seventh movement, 'Eia Mater', includes a characteristic feature of Vivaldi's style: omitting the *basso continuo* so that the voice is supported only by the melody instruments. After an eighth movement built on an Alberti bass, the final *Amen*, a fugue, returns to the Italian virtuoso tradition. It is not until the final chord, which takes us by means of a Picardy third to F major, that this sombre work finally strikes a note of optimism: to quote Michael Talbot, 'the major chord arrives like a transfiguring shaft of light, a glimpse of Paradise'.

The *Sonata 'Al Santo Sepolcro'* was probably performed during the Easter Vigil at the moment when the Three Marys arrive at the Holy Sepulchre to anoint the body of Christ, and find the stone rolled back and an angel who tells them that Jesus is no longer there, that he has been resurrected. Since the 16th century, instrumental pieces had been used in the Vespers liturgy. The decision to include this sonata on the present recording of sacred vocal music is justified not only by the content, which likewise evokes the Virgin Mary, but also musically: the upper part, supported by dramatic chords, is reminiscent of the second and fifth movements of the *Stabat Mater*, whilst the ornate polyphony of the *Allegro* seems to correspond to the concluding *Amen* of the vocal piece.

Although his life was all too brief, the legacy of **Giovanni Battista Pergolesi** is relatively copious and consists principally of vocal music. His talent and fame have given rise to all sorts of legend and fabrication, and we now know that the majority of instrumental compositions attributed to him are in fact the work of others; since 1980 we have known that the pieces used by Stravinsky in his ballet *Pulcinella* were not by Pergolesi (as Stravinsky believed) but by Domenico Gallo. Some of his works were immediately very successful and have remained so, notably his *Stabat Mater* and the *Salve Regina* recorded here. His sacred music gives the impression of spontaneity, suppleness and naturalness – quite unlike the pieces in this genre by his compatriots, which are often overloaded with ornamentation and complicated counterpoint.

Pergolesi set the *Salve Regina* anthem on two occasions. The one recorded here (which exists in two versions, one in C minor for soprano, and the present one in F minor for alto) is by far the better-known of the two. It was composed in haste in 1735–36, at the very end of Pergolesi's life, when the composer was at a Franciscan monastery at Pozzuoli, established by his patron's family. The air was healthier there than in Naples, but it was already too late for the composer, who died of consumption in 1736 at the age of 26. Although the text is completely different, and although this is an anthem in praise of the Virgin Mary, the work's expressive, sorrowful character is very close to that of the *Stabat Mater* from the same period. *Salve Regina* is cast in six movements and is full of dissonance and sonic effects (chromaticism, variation of register, melismas on a minor second, syncopation). These contribute to the intensity of the rather meditative atmosphere, and in the last movement, where the entire melody is confined within the span of a tritone, we find the inner nature of the text, suggesting the sweetness and goodness of the Virgin Mary.

The well-known *Stabat Mater* by Pergolesi is performed here in an adaptation by **Johann Sebastian Bach** which goes under another name: *Tilge, Höchster, meine Sünden* (Psalm 51). It is important to bear in mind that before the invention of techniques for downloading, sampling and photocopying – and also before copyright – a musical work, once published, was ‘public property’. For budding composers, a copy – specifically a hand-written copy – was a point of contact with the work of a composer from far away – either in time or in distance. Johann Sebastian Bach was one of these copyists, and was thus able to become acquainted with the music of François Couperin even though he never went to France. He also became a transcriber – in other words, not just copying the originals but also ‘improving’ them, or at least adapting them to suit the tastes of the day (and of himself). Some of Bach’s transcriptions are familiar: his concerto for four harpsichords and some organ concertos are arrangements of *concertante* works by Vivaldi. *Psalm 51*, BWV 1083, is an adaptation of Pergolesi, apparently dating from the period 1741–46. For two centuries it was completely forgotten; not until 1946 did people become aware of the work’s existence, and the first academic work devoted to the piece dates from as recently as 1961. This may seem surprising in view of the enormous popularity enjoyed by Pergolesi’s original from its first performance until the present day. Here Bach did not simply transcribe Pergolesi’s work but re-clothed it, using a new text that is a modernized and versified version of Psalm 51 by an unknown author. He thus altered the values of certain notes, added melismas and retouched the counterpoint in the two vocal parts to suit the requirements of the new text. In addition, whereas Pergolesi confined himself to a two- or three-part texture, Bach did not hesitate to add a new, independent instrumental line when necessary – for instance the viola in movements 2, 5, 7 and 8 reinforcing the text according to the demands of the theory of musical affects. Finally, Bach enriched the *basso continuo* extensively, thus lending it new harmonic vitality. As regards the structure of the piece, Bach respected Pergolesi’s plan until the penultimate and

antepenultimate verses, which changed places so that the music would fit the new text. Whilst Pergolesi's *Stabat Mater* has twelve movements, however, Bach stretched it out to fourteen – perhaps an allusion by this passionate numerologist to his own name (B=2 + A=1 + C=3 + H=8 = 14)? At the end of the piece Bach has a surprise for us: whereas Pergolesi's concluding *Amen* ends in F minor, Bach decided to add his own ending. At bar 66, after the apparent end of the work, he takes up the fugue once again, this time in the major key; he thus ends the piece in an optimistic mood in accordance with the new text.

Although the text of Psalm 51 was used during Lent, Bach's work could not have been performed at that time because only *a cappella* music was then permitted at the Thomaskirche in Leipzig. Nowadays, therefore, we can only speculate as to the occasion on which the work was heard. Bearing in mind the gospel texts, the most plausible times are the eleventh Sunday after Trinity (Luke 18, 9–14, 'God be merciful to me a sinner'), the nineteenth Sunday after Trinity (Matthew 9, 1–8, 'Son, be of good cheer; thy sins be forgiven thee') and the seventh Sunday before Easter, Quinquagesima (Luke 18, 31–43, 'Jesus, thou Son of David, have mercy on me'). It is also possible that the work was performed during Communion.

© *Jean-Pascal Vachon* 2008

Dame **Emma Kirkby** is acknowledged to be one of the world's leading sopranos. She has been at the top of her profession for many years. Her repertoire has largely concentrated on early music, through the Renaissance, to music of the late baroque, her pure, agile voice being particularly suited to works of the 17th and 18th centuries, though she has not ignored later compositions. She has made well over a hundred recordings, but despite this she still prefers to perform live, which she considers to be a unique moment which cannot be captured on a disc. When created DBE (Dame Commander of the Order of the British Empire) in June 2007, she said that the honour was 'a celebration of the powers of ensemble, clarity and stillness, beyond those of volume and display'.

The **Theatre of Early Music** (TEM) is an ensemble of some of the world's finest musicians, sharing a particular passion for early music. Its formation is the result of a search by instrumentalists and singers for opportunities that would allow devotion and dedication to enter into the creative process. The core of TEM consists of a Montreal-based ensemble primarily made up of young musicians whose distinctive style, coupled with its artistic director Daniel Taylor's expertise and enthusiasm, leads to captivating readings of magnificent but often neglected works. In various combinations, leading international musicians in the field perform on the platform provided by the Theatre of Early Music in its regular concert series in Canada, on tours around the world and on recordings. Guest artists performing with the TEM include Emma Kirkby, Nancy Argenta, Carolyn Sampson, Suzie LeBlanc, James Bowman, Robin Blaze, James Gilchrist, Peter Harvey and Stephen Varcoe. In Canada, the TEM is perhaps best-known for its performances of compositions from around the time of Bach; this includes choral literature by Kuhnau, Tunder and Bruhns as well as the early cantatas by Bach himself. The Theatre of Early Music's first recording on BIS, Couperin's *Leçons de Ténèbres*, was released in March 2005. This highly praised disc was followed by an imaginative Renais-

sance programme, *Love Bade Me Welcome*, featuring the actor Ralph Fiennes reading poetry as well as counter-tenor duets with James Bowman and Daniel Taylor. The Theatre of Early Music appears in more than thirty productions worldwide every year.

Daniel Taylor is one of today's most sought-after counter-tenors. His Glyndebourne début in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise and led to invitations from an ever-widening circle of leading international ensembles. His North American operatic début came in Handel's *Cesare* at the New York Metropolitan Opera. Daniel Taylor appears in opera, oratorio, symphonic works, recital and film (Jeremy Podeswa's *Five Senses*). Highlights of his career include Handel's *Israel in Egypt* at the BBC Proms with the Monteverdi Choir and John Eliot Gardiner, Bernstein's *Chichester Psalms* with the Philadelphia Orchestra and Charles Dutoit, Jonathan Miller's staging of the Bach *St Matthew Passion* under Paul Goodwin, Handel's *Jephtha* with the City of Birmingham Symphony Orchestra under Nicholas McGegan and Schnittke's *Faust Cantata* with the Rotterdam Philharmonic Orchestra and Valery Gergiev. Daniel Taylor studied literature, music, philosophy and religion at the University of Montreal and at McGill University. He is professor of voice at the University of Ottawa and at the Conservatoire de Musique du Québec, artistic director of the music festival at St Sauveur, an adjunct professor at McGill University, visiting artist at the University of Toronto and on the guest faculty of the Banff Centre for the Performing Arts. With more than 80 recordings, he is among Canada's most prolific recording artists. Daniel Taylor is the founder and artistic director of the Theatre of Early Music.



EMMA KIRKBY

Seltsamerweise wurde **Antonio Vivaldis** geistliche Musik erst Anfang des 20. Jahrhunderts zur Kenntnis genommen – bis dahin galt er ausschließlich als Komponist von Instrumentalmusik. Mitverantwortlich für diese Unwissenheit ist der Komponist selber, der nur seine Instrumentalwerke veröffentlicht hatte. Glücklicherweise haben wir in den letzten Jahren eine veritable Renaissance Vivaldischer Vokalwerke erlebt; mit großer Freude werden seine 44 Opern, seine 59 Kantaten und seine mehr als 60 geistlichen Werke, Motetten und Oratorien (wieder)entdeckt. Das *Stabat Mater* RV 621 ist eines der ersten geistlichen Werke Vivaldis, von denen wir Kenntnis nehmen konnten. Bemerkenswert ist, dass der venezianische Komponist sich dieser Werkgattung erst mit über 30 Jahren, in der Fülle seiner kompositorischen Erfahrung, zuwandte. Das um 1711/12 entstandene Werk wurde erst 1939 wiederentdeckt und 1949 gedruckt. Michael Talbot, Experte für Vivaldis geistliches Vokalschaffen, nimmt an, dass das *Stabat Mater* nicht für das Ospedale della Pietà geschrieben wurde, wo der Komponist 1703 zum *maestro di violino* ernannt worden war, sondern infolge eines Besuchs, der ihn und seinen Vater 1711 in die Kirche Santa Maria della Pace nach Brescia geführt hatte. Nachdem er sich hier als Violinist vorgestellt hatte, scheinen die lokalen Kirchenoberen bei ihm ein (sehr gut honoriertes) Werk für das Fest der Sieben Schmerzen Mariens am 18. März 1712, dem ersten Freitag nach der Passionszeit, in Auftrag gegeben zu haben.

Vivaldi verwendet die 20-strophige Sequenz des *Stabat Mater* aus dem 13. Jahrhundert. Dieses Gedicht schildert das Leid, das die Jungfrau Maria bei der Kreuzigung ihres Sohnes verspürt. Im Unterschied zu Pergolesi, Alessandro Scarlatti und, später, Joseph Haydn, die sämtliche 20 Strophen vertonten, berücksichtigte Vivaldi nur die ersten zehn, so dass das Werk in Übereinstimmung mit einem Vatikanischen Dekret in der Vespermesse dieses Festtags als Hymnus verwendet werden konnte. Das *Stabat Mater* von Vivaldi ist zweifellos die düsterste aller Vertonungen des *Stabat Mater*. Anstelle des Wechsels von raschen und langsamen Tempi entwickelt Vivaldi eine beispiellose Form von acht langsamen Sätzen und einem ab-

schließenden *Amen* (ohne Tempoangabe). Auch Haydn (in seinen *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz*) und Schostakowitsch (in seinem letztem, dem *15. Streichquartett*) verwendeten diese originelle, nur aus langsamen Sätzen bestehende Form für Werke, die sich ebenfalls mit dem Tod beschäftigen. In formaler Hinsicht fällt auf, dass die Musik der ersten drei Sätze in den drei folgenden wieder aufgegriffen wird: der erste Satz in f-moll, voller Kummer, der zweite in d-moll, an ein Akkompagnato-Rezitativ erinnernd, und der dritte, wiederum in f-moll, eine bewegende Arie. Der siebte Satz *Eia Mater* zeigt ein charakteristisches Element von Vivaldis Schreibweise: den Verzicht auf den Generalbass, während nur die Melodieinstrumente die Stimme unterstützen. Nach dem achten Satz, der über einem Alberti-Bass gebaut ist, kehrt das Schluss-*Amen*, eine Fuge, zur virtuoson italienischen Tradition zurück. Erst durch den Schlussakkord, der uns mittels der „picardischen Terz“ F-Dur erreichen lässt, scheint in diesem düsteren Werk schließlich Optimismus auf – „wie ein verklärender Lichtstrahl, ein Schimmer des Paradieses“, wie es der Musikwissenschaftler Michael Talbot formuliert hat.

Die *Sonata à 4 „Al Santo Sepolcro“* erklang wahrscheinlich in der Zeremonie am Abend vor Ostern in jenem Moment, wenn die drei Marien am Heiligen Grab ankommen, um den Leichnam Christi zu salben, und nun entdecken, dass der Stein weggerollt wurde; ein Engel verkündet ihnen, dass Jesus auferweckt sei. Seit dem 16. Jahrhundert griff man in der Vesperliturgie auf Instrumentalstücke zurück. Die Entscheidung, diese Sonate in ein der geistlichen Vokalmusik gewidmetes Programm aufzunehmen, hat nicht nur inhaltliche Gründe – es geht jeweils um die Jungfrau Maria –, sondern auch musikalische: Die von dramatischen Akkorden gestützte Oberstimme gemahnt an den zweiten und den fünften Satz des *Stabat Mater*, während die ausgeschmückte Polyphonie des *Allegro* mit dem abschließenden *Amen* zu korrespondieren scheint.

Trotz seines kurzen Lebens hinterließ **Giovanni Battista Pergolesi** ein vergleichsweise umfangreiches und vorwiegend vokales Œuvre. Wegen seiner Begabung und seines Renommées kursierten allerlei Legenden und Fabeln über seine Person; heute wissen wir, dass die meisten der ihm zugeschriebenen Instrumentalwerke in Wirklichkeit von Anderen komponiert wurden. Seit 1980 ist daher auch bekannt, dass die von Strawinsky für sein Ballett *Pulcinella* verwendeten Werke nicht von Pergolesi, sondern von Domenico Gallo stammen. Schon zu Lebzeiten wurden einige seiner Werke – insbesondere das *Stabat Mater* und als hier eingespielte *Salve Regina* – regelrechte Hits. Seine geistlichen Werke wirken spontan, geschmeidig und natürlich – ganz anders als die mit Ornamentik und Kontrapunkt überfrachteten Werke seiner Landsleute.

Pergolesi hat die Antiphon *Salve Regina* zweimal vertont. Die hier eingespielte Vertonung (von der es zwei Fassungen gibt: eine in d-moll für Sopran und eine in f-moll, wie hier, für Alt) ist die bei weitem bekanntere. Sie wurde 1735/36, am Ende von Pergolesis Leben, in großer Eile komponiert, als der Komponist sich in einem Franziskanerkloster bei Pozzuoli befand, das die Familie seines Gönners gestiftet hatte. Hier war die Luft besser als in Neapel, doch kam das zu spät für den Komponisten, der 1736 von der Schwindsucht dahingerafft werden sollte. Auch wenn es sich um einen ganz anderen Text und um eine Antiphon zu Ehren der Jungfrau handelt, ist die Stimmung hier ähnlich expressiv und schmerzvoll wie in dem zeitgleich entstandenen *Stabat Mater*. Das sechssätzliche Werk ist voller Dissonanzen und Effekte (Chromatik, Registerwechsel, Kleinsekund-Melismen, Synkopen), die mehr zur Intensität der Atmosphäre beitragen als zur Andacht. Erst im letzten Satz mit seiner Melodik, die sich gänzlich innerhalb des Tritonusintervalls bewegt, findet man die Innigkeit des Textes wieder, der die Sanftmut und die Güte der Jungfrau Maria schildert.

Das berühmte *Stabat Mater* von Pergolesi wurde hier in der Adaption von **Johann Sebastian Bach** aufgenommen, die einen anderen Titel trägt: *Psalm 51. „Tilge, Höchster, meine Sünden“*. Man muss sich in Erinnerung rufen, dass bereits vor der Erfindung von Download, Sampling, Foto- und Raubkopie sowie des Urheberrechts ein Musikwerk nach seiner Veröffentlichung praktisch allen gehörte. Für angehende Komponisten stellte die (handschriftliche) Kopie einen Zugang zum Werk eines zeitlich oder räumlich entfernten Komponisten dar. Johann Sebastian Bach war einer dieser Kopisten, und er konnte sich daher mit der Musik von François Couperin vertraut machen, ohne selber je in Frankreich gewesen zu sein. Freilich war er zugleich ein „Bearbeiter“ – zur Kopierarbeit kam noch jene des „Veredelns“ oder wenigstens des Anpassens an den Geschmack seiner Zeit (bzw. an seinen persönlichen Geschmack) hinzu. Manche Bearbeitungen Bachs sind berühmt, wie etwa das *Konzert für vier Cembali* oder die Orgelkonzerte – Bearbeitungen konzertanter Werke Vivaldis. Der *51. Psalm* BWV 1083 ist eine wohl zwischen 1741 und 1746 entstandene Bearbeitung des *Stabat Mater* von Pergolesi. Zwei Jahrhunderte lang vollkommen vergessen, erfuhr man erst 1946 von der Existenz dieses Werkes; und es sollte bis 1961 dauern, bis die erste wissenschaftliche Arbeit über dieses Werk zu lesen war. Angesichts der enormen Popularität, die Pergolesis Originalwerk von Anfang an bis heute begleitet, dürfte das überraschen. Bach hat Pergolesis Werk indes nicht einfach transkribiert, sondern ihm ein neues Gewand gegeben: ein neuer Text, der eine modernisierte und versifizierte Fassung des 51. Psalms darstellt und dessen Autor nicht bekannt ist. Er veränderte zudem manche Notenwerte, fügte Melismen hinzu und änderte den Kontrapunkt zweier Stimmen, um sie dem neuen Text anzupassen. Während Pergolesi sich an eine zwei- und dreistimmige Textur hält, scheut Bach sich nicht, stellenweise eine neue, unabhängige Instrumentallinie hinzuzufügen, insbesondere in der Bratschenstimme der Sätze 2, 5, 7 und 8, die den Text gemäß der Affektenlehre bekräftigt. Zuguterletzt erweitert Bach den Continuoart beträchtlich, der zudem eine neue harmonische Vitalität

erhält. In struktureller Hinsicht respektiert Bach Pergolesis Formanlage bis zum dritt- und zum vorletzten Vers, die er vertauschen musste, damit die Musik zum Inhalt des neuen Textes korrespondieren könne. Und während Pergolesis *Stabat Mater* zwölf Sätze hatte, hat dasjenige Bachs 14: eine Anspielung des Zahlensymbolikers auf seinen Namen (B=2 + A=1 + C=3 + H=8 gleich 14)? Bach hat aber noch eine Überraschung für den Schluss des Werks aufgehoben: Während das abschließende *Amen* bei Pergolesi in f-moll endet, hat Bach sich dazu entschlossen, seinen eigenen Schluss anzufügen: In Takt 66, nach dem vermeintlichen Ende des Werks, greift er nochmals die Fuge auf, diesmal aber in Dur – ein optimistischer Ausklang, der mit dem neuen Text korrespondiert.

Wenngleich der Text des 51. Psalms in der österlichen Bußzeit verwendet wurde, muss man eine Aufführung des Bachschen Werks während dieser Zeit ausschließen, denn es waren damals nur *a-cappella*-Werke in der Leipziger Thomaskirche gestattet. Man kann also heute nur darüber spekulieren, bei welcher Gelegenheit dieses Werk aufgeführt wurde. Im Hinblick auf das Evangelium erscheinen der 11. Sonntag nach Trinitatis (Lukas 18,9-14: „Gott, sei mir Sünder gnädig!“), der 19. Sonntag nach Trinitatis (Matthäus 9,1-8: „Hab Vertrauen, mein Sohn, deine Sünden sind dir vergeben!“) und der Sonntag Quinquagesima (7. Sonntag vor Ostern; Lukas 18,31-43: „Jesus, Sohn Davids, hab Erbarmen mit mir!“) am plausibelsten. Auch wäre denkbar, dass der 51. *Psalm* während der Kommunion aufgeführt wurde.

© *Jean-Pascal Vachon* 2008

Dame **Emma Kirkby** gilt seit vielen Jahren als eine der weltweit führenden Sopranistinnen. Den Kernbereich ihres Repertoires stellt die Alte Musik bis zum Spätbarock dar; ihre klare und agile Stimme eignet sich besonders für die Musik des 17. und des 18. Jahrhunderts, wenngleich sie spätere Werke nicht außer Acht lässt. Sie hat weit über hundert Einspielungen vorgelegt, gleichwohl zieht sie weiterhin Live-Auftritte vor, weil diese einzigartigen Momente ihrer Ansicht nach nicht auf einer CD einzufangen sind. Als sie im Juni 2007 zum Dame Commander of the Order of the British Empire (DBE) ernannt wurde, sagte sie, diese Ehre sei „eine Würdigung von Ensemblegeist, Klarheit und Ruhe vor Lautstärke und Selbstdarstellung“.

Das **Theatre of Early Music** (TEM) besteht aus einigen der hervorragendsten Musikern der Welt, die ein besonderes Interesse an Alter Musik teilen. Seine Gründung ist Ergebnis des Wunsches von Instrumentalisten und Vokalistinnen, Engagement und Hingabe in den kreativen Prozess einfließen zu lassen. Der Kern von TEM besteht aus einem in Montreal beheimateten Ensemble; es setzt sich vor allem aus jungen Musikern zusammen, deren prägnanter Stil in Verbindung mit der Kompetenz und dem Enthusiasmus seines Künstlerischen Leiters Daniel Taylor zu fesselnden Interpretationen großartiger, aber oft vernachlässigter Werke führt. In unterschiedlichen Konstellationen treten führende internationale Musiker auf jener Plattform auf, die das Theatre of Early Music mit seinen regulären Konzertreihen in Kanada, bei Tourneen in der ganzen Welt und durch CD-Einspielungen bietet. Zu den Künstlern, die mit dem TEM zusammenarbeiten, gehören Emma Kirkby, Nancy Argenta, Carolyn Sampson, Suzie LeBlanc, James Bowman, Robin Blaze, James Gilchrist, Peter Harvey und Stephen Varcoe. In Kanada ist das TEM vielleicht am bekanntesten für seine Aufführungen von Werken aus der Bach-Zeit; dazu zählen Chorwerke von Kuhnau, Tunder und Bruhns ebenso wie frühe Kantaten von Bach selber. Die erste Einspielung des Theatre of Early Music für BIS, Couperins *Leçons de Ténèbres*, wurde 2005 veröffentlicht. Auf diese hoch gelobte CD folgte ein originelles Re-

naissance-Programm, *Love Bade Me Welcome*, das Gedicht-Rezitationen des Schauspielers Ralph Fiennes und Countertenor-Duette mit James Bowman und Daniel Taylor enthält. Das Theatre of Early Music ist in mehr als 30 Produktionen jährlich zu erleben.

Daniel Taylor ist einer der gefragtesten Countertenöre unserer Zeit. Sein Glyndebourne-Debüt in Händels *Theodora* wurde mit exzellenten Kritiken bedacht und führte zu Einladungen eines immer größer werdenden Kreises weltweit führender Ensembles. Sein Nordamerika-Debüt gab er in Händels *Cesare* an der Metropolitan Opera in New York. Daniel Taylor tritt in Opern, Oratorien, symphonischen Werken, Rezitalen und im Film (Jeremy Podeswas *Five Senses*) in Erscheinung. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Händels *Israel in Egypt* bei den BBC Proms mit dem Monteverdi Choir und John Eliot Gardiner, Bernsteins *Chichester Psalms* mit dem Philadelphia Orchestra und Charles Dutoit, Jonathan Millers Bühnenfassung von Bachs *Matthäus-Passion* unter Paul Goodwin, Händels *Jephtha* mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra unter Nicholas McGegan und Schnittkes *Faust-Kantate* mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und Valery Gergiev. Daniel Taylor hat Literatur, Musik, Philosophie und Religion an der University of Montreal und an der McGill University studiert. Er ist Professor für Gesang an der University of Ottawa und am Conservatoire de Musique du Québec, Künstlerischer Leiter des St. Sauveur Musikfestivals, außerordentlicher Professor an der McGill University, Gastkünstler an der University of Toronto und Mitglied der Gastfakultät des Banff Centre for the Performing Arts. Mit mehr als 80 Einspielungen gehört er zu den produktivsten Künstlern Kanadas. Daniel Taylor ist Gründer und Künstlerischer Leiter des Theatre of Early Music.

Curieusement, ce n'est qu'au début du vingtième siècle que l'on prit connaissance de l'importante production de musique sacrée d'**Antonio Vivaldi** qui jusqu'alors n'avait été considéré que comme un compositeur de musique instrumentale. Le compositeur est quelque peu à blâmer pour cette méconnaissance car il ne tint lui-même qu'à faire publier ses œuvres instrumentales. Heureusement, on a assisté ces dernières années à une véritable résurrection des œuvres vocales de Vivaldi et c'est avec joie que l'on (re)découvre ses quarante-quatre opéras, ses cinquante-neuf cantates et ses plus de soixante pièces religieuses, motets et oratorios. Le *Stabat Mater* RV 621 est l'une des premières œuvres religieuses de Vivaldi qui nous soit parvenue. Il est à noter que le compositeur vénitien attendit de posséder davantage son métier pour s'adonner à ce genre de composition à trente ans passés. Datant vraisemblablement de 1711 ou de 1712, l'œuvre ne fut redécouverte qu'en 1939 et publiée en 1949. Le spécialiste de l'œuvre vocale religieuse de Vivaldi, Michael Talbot, suggère que le *Stabat Mater* aurait été écrit, non pas pour l'Ospe-dale della Pietà où le compositeur avait été nommé *maestro di violino* dès 1703 mais à la suite d'une visite du compositeur avec son père à l'église Santa Maria della Pace à Brescia (Lombardie) en 1711. Après s'y être produit en tant que violoniste, il semble que les autorités religieuses locales lui aient commandé (à fort prix dit-on) une œuvre destinée à la Fête des Sept Douleurs de la Bienheureuse Vierge Marie, le premier vendredi après la Passion, le 18 mars 1712.

Vivaldi utilise ici la séquence en vingt versets du *Stabat Mater* écrite au treizième siècle. Ce texte poétique évoque la souffrance éprouvée par la Vierge Marie lors de la crucifixion de son fils. Contrairement à Pergolèse, Alessandro Scarlatti et, plus tard, Joseph Haydn qui utiliseront l'ensemble des vingt versets, Vivaldi ne s'en tient qu'au dix premiers qui, selon un décret du Vatican, pouvaient être repris dans cette forme réduite en tant qu'hymne pour l'office des Vêpres de cette fête. Le *Stabat Mater* de Vivaldi est assurément le plus sombre de tous les *Stabat Mater* existants. Renonçant à l'alternance de tempos rapides et lents, Vivaldi adopte une

forme inédite faite ici de huit mouvements lents que conclut un *Amen* sans indication de tempo. Mentionnons que, plus tard, Haydn (dans ses *Sept dernières paroles du Christ*) et Chostakovitch (dans son quinzième et dernier quatuor à cordes) reprendront cette forme originale faite seulement de mouvements lents pour des œuvres également marquées par la mort. Au point de vue formel, notons que la musique des trois premiers mouvements est reprise pour les trois suivants : un premier en fa mineur, tout d'affliction, un second, en do mineur qui rappelle un récitatif accompagné, et un troisième, de nouveau en fa mineur qui est une aria émouvante. Le septième mouvement «Eja Mater» présente un trait caractéristique de l'écriture vivaldienne : l'abandon de la basse continue alors que seuls les instruments mélodiques soutiennent la voix. Après le huitième mouvement construit sur une basse d'Alberti, l'*Amen* conclusif, une fugue, revient à la tradition italienne de virtuosité. Ce n'est que dans l'accord final, qui nous fait passer au fa majeur par le recours à la tierce de Picardie, qu'un optimisme semble finalement poindre dans cette œuvre sombre «comme un rayon transfiguré de lumière, un aperçu du paradis» pour reprendre les mots du musicologue Michael Talbot.

La *Sonate à 4*, «*Al Santo Sepolcro*» a vraisemblablement été jouée pendant la cérémonie de la veillée pascale au moment où sont présentées les trois Marie qui parviennent au Saint sépulcre pour y oindre le corps du Christ et qui y trouvent la pierre roulée et un ange qui leur dit que Jésus n'est plus là et qu'il est ressuscité. Depuis le seizième siècle, on avait recours à des pièces instrumentales à la liturgie des vêpres. La décision d'inclure cette sonate à cet enregistrement consacré à la musique vocale religieuse se justifie non seulement au niveau du contenu qui évoque la Vierge Marie mais également au niveau musical : la partie supérieure soutenue par des accords dramatiques rappelle les second et cinquième mouvements du *Stabat Mater* alors que la polyphonie ornée de l'*allegro* semble répondre à l'*Amen* conclusif.

Malgré sa trop courte existence, **Giovanni Battista Pergolesi** laisse une œuvre relativement abondante et principalement vocale. En raison de son talent et de sa renommée, toute sorte de légendes et de fabulations ont circulé autour de sa personne et nous savons aujourd'hui que la majeure partie des pièces instrumentales qui lui sont attribuées a en fait été composée par d'autres. Ainsi, on sait depuis 1980 que les œuvres utilisées par Stravinsky pour son ballet *Pulcinella* ne sont pas de Pergolèse comme le compositeur le croyait mais de Domenico Gallo. Dès son vivant, certaines de ses œuvres, notamment le *Stabat Mater* et le *Salve Regina* que l'on retrouve ici, seront de véritables succès. Sa musique religieuse apparaît spontanée, souple et naturelle, complètement différente des œuvres de ce genre de ses compatriotes, surchargées d'ornementation et tissées d'un contrepoint compliqué.

Pergolèse a par deux fois mis en musique l'antienne du *Salve Regina*. Celui que l'on retrouve sur cet enregistrement (qui existe en deux versions : en do mineur pour soprano et en fa mineur, comme ici, pour alto) est de loin le plus connu. Il fut composé à la hâte, à la toute fin de la vie de Pergolèse, en 1735-36, alors que le compositeur se trouvait dans un monastère franciscain à Pozzuoli fondé par la famille de son protecteur. L'air y était meilleur qu'à Naples mais c'était déjà trop tard pour le compositeur qui allait être emporté par la phtisie en 1736 à l'âge de vingt-six ans. Bien que le texte soit complètement différent, et bien qu'il s'agisse d'une antienne à la gloire de la Vierge, le climat est ici expressif et douloureux, très proche somme toute du *Stabat Mater* qui lui est contemporain. L'œuvre en six mouvements est remplie de dissonances et d'effets sonores (chromatisme, variation de registre, mélisme sur une seconde mineure, syncope) qui contribuent à l'intensité de l'atmosphère plutôt qu'au recueillement et c'est dans le dernier mouvement à la mélodie tout entière contenue dans un intervalle de triton que l'on retrouve l'importance du texte évoquant la douceur et la bonté de la Vierge Marie.

Le *Stabat Mater* bien connu de Pergolèse est ici interprété dans une adaptation de **Johann Sebastian Bach** et porte un autre titre, « *Psaume 51. Efface, ô Très Haut, mes péchés* » [*Tilge, Höchster, meine Sünden*]. Il est important de se rappeler que bien avant l'invention du téléchargement, de l'échantillonnage, de la photocopie et du « photocopillage » ainsi que du droit d'auteur, une œuvre musicale, sitôt qu'elle était publiée, appartenait pour ainsi dire à tous. Pour les compositeurs en herbe, la copie – à la main, faut-il le préciser – constituait une porte d'entrée à l'œuvre d'un compositeur éloigné, dans le temps ou géographiquement. Johann Sebastian Bach fut l'un de ces copistes et put ainsi se familiariser avec la musique de François Couperin alors qu'il ne se rendit jamais en France. Cependant, il deviendra également transcrip-teur, c'est-à-dire qu'à la tâche de copiste, s'ajoute ici celle d'« améliorer » ou du moins de mettre au goût du jour (et à son goût personnel) une page existante. Certaines des transcriptions de Bach sont connues : son concerto pour quatre clavecins ainsi que des concertos pour orgue sont des arrangements d'œuvres concertantes de Vivaldi. Le *Psaume 51* BWV 1083, est une adaptation du *Stabat Mater* de Pergolèse réalisée, semble-t-il entre 1741 et 1746. Complètement oubliée pendant deux siècles, ce n'est qu'en 1946 que l'on fut informé de l'existence de cette œuvre. Et il fallut attendre 1961 pour lire le premier travail académique lui étant consacré. Tout cela pourra surprendre quand on sait l'énorme popularité remportée par l'œuvre originale de Pergolèse dès sa création jusqu'à aujourd'hui. Ici, Bach ne fait pas que transcrire l'œuvre de Pergolèse, mais il lui donne de nouveaux habits : un nouveau texte qui est une version modernisée et versifiée (et en allemand) du Psaume 51 d'un auteur inconnu. Il modifie ainsi les valeurs de certaines notes, ajoute des mélismes et retouche le contrepoint des deux voix afin de servir le nouveau texte. De plus, alors que Pergolèse s'en tient à une texture à deux ou trois voix, Bach ne craint pas d'ajouter par endroit une nouvelle ligne instrumentale indépendante, notamment à l'alto dans les mouvements 2, 5, 7 et 8 qui renforce le texte selon la tradition des affects. Enfin, Bach enrichit considérablement la basse

continue, lui donnant ainsi une nouvelle vitalité harmonique. Pour ce qui est de la structure de l'œuvre, Bach respecte l'organisation de Pergolèse jusqu'aux antépénultième et pénultième versets qu'il doit intervertir afin que la musique puisse être en accord avec le contenu du nouveau texte. Cependant, alors que le *Stabat Mater* de Pergolèse était en douze mouvements, Bach le rescinde en quatorze : une allusion du passionné de numérogie à son nom ($b=2 + a=1 + c=3 + h=8 = 14$) ? Bach nous réserve cependant une surprise à la toute fin de l'œuvre : alors que l'*Amen* conclusif chez Pergolèse se terminait en fa mineur, Bach décide d'ajouter sa propre conclusion : à la mesure 66, après la fin supposée de l'œuvre, il reprend la fugue mais cette fois-ci en majeur et termine ainsi sur une note optimiste, en accord avec le nouveau texte.

Bien que le texte du Psaume 51 était utilisé durant les périodes de pénitence, il faut exclure une exécution de cette œuvre de Bach durant cette période car seule la musique *a cappella* était alors autorisée à l'église Saint-Thomas de Leipzig. On ne peut donc aujourd'hui que spéculer sur l'occasion à laquelle cette œuvre fut exécutée. Si l'on considère les évangiles, le onzième dimanche après la Trinité (Luc 18, 9 à 14, « Mon dieu, aie pitié du pécheur que je suis »), le dix-neuvième dimanche après la Trinité (Matthieu 9, 1 à 8 « Aie confiance, tes péchés te sont remis ») ou le septième dimanche avant Pâques « Quinquagésime » (Luc 18, 31-43, « Jésus, fils de David, aie pitié de moi ») semblent les plus plausibles. Il est également possible que le Psaume 51 ait été exécuté durant la communion.

© *Jean-Pascal Vachon 2008*

Dame **Emma Kirkby** est considérée comme l'une des meilleures sopranos au monde et figure tout au haut de la liste depuis de nombreuses années. Son répertoire se compose principalement de musique ancienne, de la Renaissance jusqu'au baroque tardif alors que sa voix pure et agile convient particulièrement au répertoire des 17^{ième} et 18^{ième} siècles bien qu'elle n'ait pas négligé le répertoire ultérieur. Elle participe à plus d'une centaine d'enregistrements mais au studio d'enregistrement, elle préfère le concert qu'elle considère comme un moment unique ne pouvant être reproduit par le disque. Alors qu'elle fut nommée Dame commandeur de l'ordre de l'empire britannique en juin 2007, elle déclara que cet honneur était « une célébration de la puissance de l'ensemble, de la clarté et du calme, au-delà de celle de la puissance et de l'exhibition ».

Le **Theatre of Early Music** (TEM) est un ensemble formé de quelques-uns des meilleurs musiciens de notre époque, partageant une passion commune pour la musique ancienne. Sa formation est le résultat d'une recherche des instrumentistes et chanteurs ayant pour but d'intégrer dévotion et consécration au processus de création. Le TEM est basé à Montréal et formé au départ de musiciens ayant un style distinctif, qui, joint à l'expertise et l'enthousiasme de Daniel Taylor, mène à des lectures captivantes d'œuvres magnifiques mais souvent négligées. Des musiciens renommés dans le domaine ont profité de la plate-forme qu'est le Theatre of Early Music, cela autant à travers ses séries de concerts réguliers au Canada, ses tournées internationales que ses disques. Parmi les artistes invités ayant collaboré avec le TEM, mentionnons Emma Kirkby, Nancy Argenta, Carolyn Sampson, Suzie LeBlanc, James Bowman, Robin Blaze, James Gilchrist, Peter Harvey et Stephen Varcoe. Au Canada, le TEM est peut-être mieux connu pour l'attention qu'il a porté aux œuvres écrites par Bach et ses contemporains ; on parle ici des œuvres chorales de Kuhnau, Tunder, Bruhns et des premières cantates de Bach. Le premier enregistrement du TEM chez BIS, les *Leçons de Ténèbres* de Couperin, est paru en mars

2005. Ce disque, salué par la critique, a été suivi par un programme consacré à la musique de la Renaissance, *Love Bade Me Welcome*, mettant en vedette l'acteur Ralph Fiennes lisant de la poésie ainsi que des duos de contre-ténors avec James Bowman et Daniel Taylor. Le Theatre of Early Music participe annuellement à plus de trente productions un peu partout à travers le monde.

Daniel Taylor est aujourd'hui l'un des contre-ténors les plus en demande au monde. Ses débuts à Glyndebourne dans le *Theodora* de Handel ont été accueillis par les éloges de la critique et ont mené à des invitations d'un nombre grandissant des meilleurs ensembles au monde. Il fait ses débuts nord-américain à l'opéra dans *Giulio Cesare* de Handel au Metropolitan Opera de New York. Daniel Taylor se produit dans des opéras, des oratorios, des œuvres symphoniques, des récitals et des films (*Five Senses* de Jeremy Podeswa). Parmi les sommets de sa carrière, mentionnons *Israël en Egypte* de Handel avec le Monteverdi Choir et l'English Baroque Soloists sous la direction de John Eliot Gardiner au BBC Proms, les *Chichester Psalms* de Bernstein avec l'Orchestre de Philadelphie sous la direction de Charles Dutoit, une production de Jonathan Miller de la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach sous la direction de Paul Goodwin, *Jephta* de Handel avec le City of Birmingham Symphony Orchestra sous la direction de Nicholas McGegan et la *Cantate Faust* de Schnittke avec l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et Valery Gergiev. Daniel Taylor a étudié la littérature, la philosophie, la musique et la religion à l'Université de Montréal ainsi qu'à l'Université McGill. En 2009, il était professeur de voix à l'Université d'Ottawa ainsi qu'au Conservatoire de Musique du Québec, directeur artistique du festival de musique de St-Sauveur, professeur adjoint à l'Université McGill de Montréal, artiste invité à l'Université de Toronto et artiste en résidence au Banff Centre for the Performing Arts. Avec ses plus de quatre-vingt enregistrements, il est l'un des artistes les plus prolifiques du Canada. Enfin, Daniel Taylor est le fondateur et directeur artistique du Theatre of Early Music.

2-10 ANTONIO VIVALDI: STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.

Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem
pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti!

Quæ mœrebat et dolebat,
pia Mater dum videbat
nati pœnas inclyti.

Quis est homo qui non fletet,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Pro peccatis suæ gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

Eia Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.

Amen.

The grieving Mother stood
weeping beside the cross,
while her Son hung on it.

Her sighing soul
anguished and lamenting,
was pierced by a sword.

Oh, how sad and afflicted
was that blessed Mother
of the sole-begotten one.
She mourned and grieved,
the Holy Mother, as she saw
the suffering of her glorious Son.

What man would not weep
seeing the mother of Christ
in such torment?

Who could not feel compassion
on beholding the Mother of Christ
suffering with her son?

For the sins of his people
She saw Jesus tormented
And subjected to the lash.

She saw her dear Son
dying forsaken
as He gave up His spirit.

Oh Mother, fount of love,
make me feel the power of sorrow
so that I may mourn with you.

Make my heart burn
with love for Christ my Lord,
so that I may be pleasing to Him.

Amen.

[11]–[16] GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: SALVE REGINA

Salve Regina mater misericordiae
vita dulcedo et spes nostra!

Ad te clamamus exules filii Evæ

Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum vale.

Eia ergo advocata nostra
illos tuos misericordes oculos
ad nos converte.

Et Jesum, benedictum
fructum ventris tui
nobis post hoc exilium
ostende.

O clemens, o pia,
o dulcis Virgo Maria.

Hail O Queen, mother of mercy,
our life's sweetness and hope!

We, exiled children of Eve, beseech you,

We sigh to you, groaning and weeping
in this vale of tears.

Behold then, our advocate,
turn your merciful eyes
upon us.

And reveal to us Jesus,
the blessed fruit of your womb,
after our exile
here on earth.

O merciful, O holy,
O sweet virgin Mary!

[17]–[30] JOHANN SEBASTIAN BACH: TILGE, HÖCHSTER, MEINE SÜNDEN

Versus 1 (Sopran, Alt)

Tilge, Höchster, meine Sünden,
Deinen Eifer lass verschwinden,
Lass mich deine Huld erfreun.

Versus 2 (Sopran)

Ist mein Herz in Missetaten
Und in große Schuld geraten,
Wasch es selber, mach es rein.

Versus 3 (Sopran, Alt)

Missetaten, die mich drücken,
Muss ich mir itzt selbst aufrücken,
Vater, ich bin nicht gerecht.

Versus 1 (Soprano, Alto)

Erase, Highest, my sins,
May your zealotry vanish,
Let your grace gladden me.

Versus 2 (Soprano)

If my heart has fallen into
Misdeeds and great error,
Wash it yourself, make it clean.

Versus 3 (Soprano, Alto)

Misdeeds that oppress me
Must I now myself admit,
Father, I am not righteous.

Versus 4 (Alt)

Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Meinen Wandel musst du hassen,
Weil die Sünde mich geschwächt.

Versus 5 und 6 (Sopran, Alt)

Wer wird seine Schuld verneinen
Oder gar gerecht erscheinen?
Ich bin doch ein Sündenknecht.

Wer wird, Herr, dein Urteil mindern,
Oder deinen Ausspruch hindern?
Du bist recht, dein Wort ist recht.

Versus 7 (Sopran, Alt)

Siehe! ich bin in Sünd empfangen,
Sünde wurden ja begangen,
Da, wo ich erzeuge ward.

Versus 8 (Sopran)

Sieh, du willst die Wahrheit haben,
Die geheimen Weisheitsgaben
Hast du selbst mir offenbart.

Versus 9 (Alt)

Wasche mich doch rein von Sünden,
Dass kein Makel mehr zu finden,
Wenn der Isop mich besprengt.

Versus 10 (Sopran, Alt)

Lass mich Freud und Wonne spüren,
Dass die Beine triumphieren,
Da dein Kreuz mich hart gedrängt.

Versus 11 bis 15 (Sopran, Alt)

Schaue nicht auf meine Sünden
Tilge sie, lass sie verschwinden,
Geist und Herze schaffe neu.

Versus 4 (Alto)

My deeds and omissions vex you,
You must hate my way of life
Because sin has weakened me.

Versus 5 and 6 (Soprano, Alto)

Who will deny his guilt
Or even appear righteous?
I am a slave to sin.

Who, O Lord, will mitigate your judgement
Or hinder your proclamation?
You are fair, your word is fair.

Versus 7 (Soprano, Alto)

Look! I was conceived in sin,
Sin was committed
Where I came into being.

Versus 8 (Soprano)

See, you wish to have the truth,
The secret gifts of wisdom
You yourself have revealed unto me.

Versus 9 (Alto)

Wash me clean of my sins
So that no blemish remains to be found
When with hyssop I am sprinkled.

Versus 10 (Soprano, Alto)

Let me feel joy and bliss
That my bones may triumph,
As your cross sorely oppresses me.

Versus 11–15 (Soprano, Alto)

Do not look upon my sins,
Erase them, make them disappear,
Make my spirit and heart anew.

Stoß mich nicht von deinen Augen,
Und soll fort mein Wandel taugen,
O, so steh dein Geist mir bei.

Gib, o Höchster, Trost ins Herze,
Heile wieder nach dem Schmerze
Es enthalte mich dein Geist.

Denn ich will die Sünder lehren,
Dass sie sich zu dir bekehren
Und nicht tun, was Sünde heißt.

Lass, o Tilger meiner Sünden,
Alle Blutschuld gar verschwinden,
Dass mein Loblied, Herr, dich ehrt.

Versus 16 (Alt)

Öffne Lippen, Mund und Seele,
Dass ich deinen Ruhm erzähle,
Der alleine dir gehört.

Versus 17 und 18 (Sopran, Alt)

Denn du willst kein Opfer haben,
Sonsten brächt ich meine Gaben;
Rauch und Brand gefällt dir nicht.

Herz und Geist, voll Angst und Grämen,
Wirst du, Höchster, nicht beschämen,
Weil dir das dein Herze bricht.

Versus 19 und 20 (Sopran, Alt)

Lass dein Zion blühend dauern,
Baue die verfallnen Mauern,
Alsdenn opfern wir erfreut,

Alsdenn soll dein Ruhm erschallen,
Alsdenn werden dir gefallen
Opfer der Gerechtigkeit.

Amen (Sopran, Alt)

Amen.

Do not banish me from thine eyes;
Should my future actions be satisfactory,
May your spirit remain with me.

O highest one, give consolation to my heart,
Heal me again after my pain,
May your spirit preserve me.

For I will teach the sinners
That they should turn unto you
And not commit any kind of sin.

O eraser of my sins, let
All blood-guilt disappear,
So that my song of praise, Lord, may honour thee.

Versus 16 (Alto)

Open my lips, mouth and soul
So that I might expound your praise,
Which belongs to you alone.

Versus 17 and 18 (Soprano, Alto)

But you desire no offering,
Otherwise I would bring you my gifts;
Smoke and fire do not please thee.

Heart and spirit, full of fear and sorrow,
You, O Lord, will not disdain,
Because that breaks your heart.

Versus 19 and 20 (Soprano, Alto)

May your Sion endure and bloom,
Rebuild the fallen walls,
Then with joy we shall make offerings,

Then your renown will resound,
Then you will enjoy
Offerings of righteousness.

Amen (Soprano, Alto)

Amen.

ALSO AVAILABLE WITH THE THEATRE OF EARLY MUSIC:



BIS CD-1446

Renaissance songs and duets by John Dowland, Robert Jones and Robert Johnson
and poetry by William Shakespeare, Ben Jonson and Thomas Campion.

JAMES BOWMAN and DANIEL TAYLOR *counter-tenors*
FRANCES KELLY *harp* · ELIZABETH KENNY *lute* · MARK LEVY *gamba*
RALPH FIENNES *recitation*

‘An outstanding offering of poems and songs’ – *American Record Guide*

‘A haunting collection whose reflective, elegiac tone “easeth in an instant”’ – *BBC Music Magazine*

„Eine Produktion, die mich tief berührt hat und die ich jedem Klassikfreund empfehlen möchte“ –
Klassik Heute

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2005 at the Grand Séminaire, Montreal, Canada (Vivaldi, Pergolesi);
February 2006 at the Chapelle Notre-Dame-de-Bon Secours, Montreal, Canada (Bach)
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Thore Brinkmann (Vivaldi, Pergolesi); Jens Braun (Bach)

Equipment: Neumann Microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Protocols Workstation; STAX and Sennheiser headphones

Post-production: Editing: Nora Brandenburg, Andreas Ruge (Vivaldi, Pergolesi); Elisabeth Kemper (Bach)
Mixing: Jens Braun, Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2008
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photograph: © Corbis/Scanpix
Photograph of Daniel Taylor: © Marie-Reine Mattera
Photograph of Emma Kirkby: © Bibi Basch Photography
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1546 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

A portrait of a young man with long, wavy brown hair and blue eyes. He is wearing a light-colored, textured cable-knit sweater over a dark t-shirt and plaid trousers. He is leaning against a red brick wall on the left side of the frame. The background is softly blurred, showing hints of an outdoor setting with greenery and a building. The lighting is natural and soft, highlighting his features.

DANIEL TAYLOR

BIS-SACD-1546