



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 35214

BACH

CANTATAS

RECREATION FOR THE SOUL

BWV 150 - NACH DIR, HERR, VERLANGET MICH

BWV 78 - JESU, DER DU MEINE SEELE

BWV 147 - HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN



MAGDALENA CONSORT

PETER HARVEY - DIRECTOR

ELIN MANAHAN THOMAS DANIEL TAYLOR JAMES GILCHRIST

MAGDALENA CONSORT



The Magdalena Consort was founded in 2008 by Peter Harvey and is acclaimed for its virtuoso chamber performances of sacred vocal music from Monteverdi to Bach. Since its inaugural concert in the prestigious Festival of Santiago de Compostela in Spain, the Magdalena Consort has performed both vocal and instrumental works in major international festivals across Europe. These include a concert of Bach cantatas for the MDR (Mitteldeutscher Rundfunk) *Musiksommer* festival in the 'Bach Church', Arnstadt (where BWV 150 might well have been composed, if not performed), chamber-music with Bach solo cantatas for bass voice in the Istanbul International Music Festival, and 'The Ages of Man' (a programme on the theme of births, marriages and deaths – as alluded to in the music of Bach and his predecessors) in the Sopron 'Early Music Days' in Hungary. The Magdalena Consort's concert in the 2011 Cheltenham Music Festival, a programme of Bach cantatas illustrating Bach's fascination with numbers – entitled 'To the Power of Three' – was broadcast live on BBC Radio 3, and sowed the seed of the present recording. Further appearances in the UK have included extremely well-received performances of the Monteverdi *Vespers* – with 'madrigalian', rather than choral forces – at both the Cheltenham and Tetbury Festivals, and concerts of Bach and earlier German sacred music in St Bartholomew-the-Great, London and in the Stour Music festival in Kent.

In addition to using period instruments, the group aims to perform with historically appropriate numbers of players and singers, which encourages the chamber-music approach which is central to its vivid sound. Joshua Rifkin was the first to argue that Bach commonly performed his vocal works with one singer per part, rather than employ a 'choir' in the traditional sense, and it is this approach that the Magdalena Consort adopts. It is fair to say that there is still a healthy debate surrounding the question, but, from a performer's perspective, this approach facilitates communication between the performers so that the counterpoint – the independence of individual musical lines which so strongly characterises Bach's music – can be enjoyed with the maximum freedom. In addition to the present performers, the group has regularly worked with singers Julia Doyle, Gillian Keith, Robin Blaze and Charles Daniels, and violinists Matthew Truscott and Jean Paterson as orchestral leaders.

PETER HARVEY

Peter Harvey studied at Magdalen College, Oxford, and the Guildhall School of Music and Drama. His career has become closely associated with music from the Baroque period – the works of JS Bach in particular – but he performs in a very wide range of styles, as his hundred and twenty-five recordings testify. He has worked with most of the principal specialist ensembles and conductors in the UK and has particularly close associations with the Monteverdi Choir (his numerous recordings – *Bach Cantata Pilgrimage* and others – include highly-acclaimed versions of the solo bass cantatas) and the Gabrieli Consort (recordings include the role of *Adam* in Haydn's *Creation*, which won a Gramophone Award). He travels throughout Europe, with ensembles such as the Netherlands Bach Society (recordings of major Bach works and Mozart's *Requiem*), under Iván Fischer with the Royal Concertgebouw Orchestra (*St Matthew Passion* in concerts and a DVD recording) the Budapest Festival Orchestra, with Bernius' Kammerchor Stuttgart (*Messiah* recording), the Akademie für Alte Musik, Berlin, Concerto Copenhagen (*B minor Mass* recording), and Corboz's Ensemble Vocal de Lausanne (Bach, Mendelssohn, Honneger; recordings of Brahms and Fauré *Requiems*). Further afield, he has performed with, for example, Suzuki's Bach Collegium Japan, the Boston Symphony Orchestra (in Bernard Haitink's first performances of *St Matthew Passion*), Carmel Bach Festival, California, and Canada's Tafelmusik (*Saul*, *Bach Passions*, *Rameau Grand Motets*). His recording of Schubert's *Winterreise* garnered high praise from English- and German-speaking critics alike.

ELIN MANAHAN THOMAS

Born and bred in Swansea, Elin read Anglo-Saxon, Norse and Celtic at Clare College Cambridge, before moving to the musical world and a busy career of performing, broadcasting and presenting. She released her debut album, *Eternal Light*, in 2007 with the Orchestra of the Age of Enlightenment; and is the first singer ever to record Bach's *Alles mit Gott*, a birthday ode written in 1713 and discovered in 2005. She first received great acclaim for her performance in Bach's *St Matthew Passion* at the Thomaskirche in Leipzig, and for her soaring top line in Allegri's *Miserere* with The Sixteen. She has performed on Radio 2's 'Friday Night is Music Night', in Classic FM's



Peter Harvey



Elin Manahan Thomas



Daniel Taylor



James Gilchrist

fifteenth birthday concert, at Songs of Praise's 'The Big Sing', and gave the World Première of Sir John Tavener's *Love Duet* in the Manchester International Festival. Elin has appeared at the Edinburgh International Festival with the Royal Flanders Ballet, at the Wigmore Hall in recital with Florilegium, and at the Concertgebouw with Britten Sinfonia. Elin has released five solo albums, and made her debut at the BBC Proms appearing alongside Daleks at the Doctor Who Prom!

DANIEL TAYLOR

A Sony Classical Artist, Daniel Taylor is one of the most sought-after countertenors in the world and recognized as Canada's finest. He appears on more than 100 recordings on Sony, DG Archiv, Decca, Harmonia Mundi, BIS, Analekta, Teldec, Erato and Universal. Daniel has performed with the New York Metropolitan Opera, Glyndebourne, Rome Opera, San Francisco Opera, Welsh National Opera, Montreal Opera, Canadian Opera, at the Edinburgh Festival and at the Royal Albert Hall/BBC Proms. He recently took a rôle in the world premiere of the Robert Lepage staging of Adès' *The Tempest*. He works with the Tonhalle Zurich, Toronto, Gothenburg, Rotterdam, St. Louis and Cleveland Orchestras. In recital, he has sung at Wigmore Hall, in Beijing, Barcelona, Carnegie Hall and across North America. Daniel sang on Parliament Hill for Queen Elizabeth and the Prime Minister of Canada.

As an educator, Daniel has offered master-classes at the Beijing Conservatory, São Paulo Conservatory, Royal Academy, Guildhall, Royal College of Music and across North America. Daniel is Head of Historical Performance and Professor of Voice at the University of Toronto, Artistic Director of the Quebec International Festival of Sacred Music and Conductor of the Choir and Orchestra of the Theatre of Early Music.

JAMES GILCHRIST

James Gilchrist began his working life as a doctor, turning to a full-time career in music in 1996. He enjoys a busy international career as a concert, recital and recording artist, and has worked with many major conductors and orchestras.

As a recitalist, James enjoys successful relationships with accompanists Anna Tilbrook, Julius Drake and the harpist Alison Nicholls. His many critically acclaimed recordings include *Die Schöne Müllerin*, *Schwanengesang* and *Winterreise* for Orchid, *On Wenlock Edge* for Linn, *Intimations of Immortality* for Naxos, title role *Albert Herring* and *Vaughan Williams' A Poisoned Kiss* for Chandos, Leighton's *Earth, Sweet Earth* and Britten's *Winter Words* (Linn).

James' operatic rôles include *Quint (Turn of the Screw)*, *Ferrando (Così Fan Tutte)*, *Vaughan Williams' Sir John in Love* (Barbican/Radio 3), and Purcell's *King Arthur* for Mark Morris at English National Opera.

Highlights of the 2013/14 season include Britten's *Nocturne* with Sir Roger Norrington and the Hong Kong Symphony, *War Requiem* with San Francisco Symphony, Schumann's *Das Paradies und die Peri* and Haydn's *Die Schöpfung* at Leipzig Gewandhaus, *Solomon* with Les Violons du Roy and Bernard Labadie and Handel's *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* with the Mark Morris Dance Group at the Teatro Real in Madrid.

RECREATION FOR THE SOUL

Bach's ambition to compose a body of 'well-regulated church music' – liturgical music for the entire church calendar – produced a wealth of sacred cantatas. Around two hundred have survived, and are an eloquent expression of his opinion that 'true music should be for the honour of God and the recreation of the soul'. That comment – made with respect to the art of realising a figured-bass (where harmony is indicated by numbers) – seems appropriate to this collection, since the choice of these glorious works was influenced by a consideration of number symbolism and other extra-musical devices. That this most cerebral music touches the emotions so keenly might seem a paradox, but as a performer, analysing the possible thinking behind Bach's musical decisions brings the composer closer.

Behind the unmatched contrapuntal intricacy of Bach's music lie yet further layers of complexity, his compositional choices being prompted by the demands of symbolism of various kinds, rhetorical and numerological. Since ancient times, simple proportions had been understood to lie at the heart of musical sound. Mediaeval musicians, finding perfection in the Trinity, developed

systems of notation accordingly, with the outcome that triple time was considered *tempus perfectum*; duple time *imperfectum*. Given that metre is such an evident characteristic of any music, and since triple time is something that – for us bipeds – will always be a dance, this central tenet of Christian doctrine had considerable (and possibly unintended) consequences for the character of sacred music. Bach, in addition to references to the Trinity (3 and its powers 9 and 27) and Christ's age (33), also gave significance to numbers derived from his own name (BACH=14, 41=JSBACH, where A=1, B=2 etc.). Since composition apparently cost him comparatively little effort, 'recreation' for Bach's soul seems to have lain in a delight in such convolutions; but whether as compositional spur, marks of devotion or for his private satisfaction, we can only speculate.

BWV 150, 'Nach dir, Herr; verlanget mich' is possibly Bach's earliest surviving cantata, dating almost certainly from 1707 when he moved to Mühlhausen. This wonderful work is set for the most intimate forces of any cantata – four voices, two violins, obbligato bassoon and continuo. Its essence is a progression from uncertainty towards spiritual confidence, expressed symbolically through a shift from duple to triple time over the course of the piece. The cantata opens with two linked movements in duple time, characterised by a searching appeal (a rising octave leap followed by a chromatic descent) which appears 3 times in the *sinfonia*, 14 times in the *coro*. The final movement, the *ciaccona*, (which so impressed Brahms that he based the finale of his fourth symphony on it), resolves this uncertainty through inversions: the metre is now triple time, and crucially, instead of falling (laments being typical for this kind of piece), the bass line rises. Along the way, in the fourth movement, it is interesting to notice the presence of a concealed scale, a device found in others of Bach's early works; here, the word *leite* ('lead', though immediately suggesting Jacob's ladder – *Leiter* – to the German ear) rises two and a half octaves – through the four vocal and both violin parts – leading rhetorically to heaven, where *Wahrheit* (truth) is to be found. From now on, the metre is resolutely *tempus perfectum*, representing spiritual resilience in the trio, while in the penultimate movement, heaven is glimpsed through the shimmering haze of the violins and bassoon. Thus the way is prepared for the final *ciaccona*, unflinching in the face of any spiritual challenges.

However, we find the young composer adding further complexity. Acrostics run through the entire text: four verses from Psalm 25 are interleaved with rhyming poetry which (taking into account a few scribe's errors) has recently been shown to spell out DOKTOR CONRAD MECKBACH. As Mayor in Mühlhausen, he was influential in Bach's appointment, and celebrated

his 70th birthday in April 1707. Of the Psalm, which is 'abcedarian' (each line starting with successive letters of the alphabet), it happens that only three of the Hebrew letters which start the four chosen verses can be transcribed into Roman script: *Aleph* (A), *Beth* (B) and *He* (a 'glottal-fricative' – roughly 'CH'), respectively. The fourth verse to be quoted starts with the silent letter *Ayin*, which, though it cannot be transcribed, carries the Hebrew numeric value of 70. Is it too fanciful to wonder if Bach playfully selected Psalm verses which both complete a simple anagram of his own name, and also acknowledge Meckbach's age, thus effectively signing and dating the work?

BWV 78, *Jesu, der du meine Seele*, written in 1724 in Leipzig, is latest of the three cantatas, and since it was written for the 14th Sunday after Trinity, it is tempting to wonder if Bach saw any significance for himself in the date. If there are any coded references, it is in the grand opening *passacaglia* (triple time) that one might look for clues. We find two strongly characterised and contrasting instrumental motifs – a descending, lamenting scale (generally in the bass), and a hopeful 'appeal' based on an upward leap in upper parts. It turns out that there are 27 (3³) repeats of the 'lament', and 14 (BACH) of the 'hope' figure (some clearly audible, others concealed within the texture). However, though surely not a coincidence, it feels too tenuous a basis for any grand conclusions about Bach's laying any sort of claim to this particular Sunday, and the other movements contain only tantalising hints, numerologically speaking. The great unifying feature of this cantata is the chorale by Hans Rist on which all the text is based, either verbatim (choruses, parts of the recitatives) or paraphrased (e.g. the duet, which in the chorale evokes an image of lost sheep). This is a prayer rather than a sermon (the pronouns 'you' and 'I' are strikingly present in every verse – consider the bass *arioso*), and the work is unquestionably deeply personal in nature.

Herz und Mund und Tat und Leben was originally composed in 1716 in Weimar for Advent, but Bach reworked it in Leipzig in 1723 for the Feast of the Visitation – the meeting between the pregnant Mary and Elizabeth. The unborn Christ is the central theme of both feasts, and (as in BWV 150) the metre carries meaning. Specifically, in two of the movements, the soprano and tenor arias, Christ is symbolically identified as the One who completes the Three. In the former, the short duple time phrase associated with the words 'Prepare thy way, Jesus' appears as a musical 'question'; the 'answer' is the violin's triplets, representing the completion of the Trinity with Christ's arrival on earth. Similarly, the tenor's appeal, 'Help, Jesus' is emphatically duple; the 'response' symbolically descends from heaven – manna as triplets. The celebrated chorale setting

which sits between these two arias and is also repeated at the close of the cantata – in contrast to the solemn gait so familiar to us from the St Matthew Passion (where it poignantly follows *Erbarme dich*) – is transformed into a dance of joy. Now in *tempus perfectum*, the subdivisions of the beat are also famously in threes: Trinities of Trinities – apotheosis in rhythm. The symbolism seems clear:

© Peter Harvey 2014

ERHOLUNG FÜR DIE SEELE

Bachs Ziel, eine Einheit 'gründlich geordneter Kirchenmusik' – liturgische Musik für das gesamte Kirchenjahr – zu komponieren, brachte einen wahren Schatz an Kirchenkantaten hervor. Etwa zweihundert blieben erhalten und bezeugen ausdrucksvoll seine Meinung, dass 'die wahre Musik der Ehre Gottes dienen und eine Erholung für die Seele sein sollte'. Diese Erklärung – bezogen auf die Kunst der Ausführung eines bezifferten Basses (bei dem die Harmonie durch Zahlen angegeben wird) – erscheint für diese Sammlung passend, da die Wahl dieser wunderbaren Werke durch eine Erwägung in Bezug auf Zahlensymbolik und weitere außermusikalische Gedanken beeinflusst wurde. Dass diese äußerst vergeistigte Musik die Gefühle derart intensiv berührt, könnte geradezu widersprüchlich erscheinen, aber den praktizierenden Musiker, der die möglichen Gedanken bei Bachs musikalischen Entscheidungen analysiert, führt es näher an den Komponisten heran.

Hinter der unvergleichlichen kontrapunktischen Schwierigkeit von Bachs Musik verbergen sich jedoch weitere Schichten der Komplexität, seine kompositorischen Entscheidungen werden beeinflusst durch die Anforderungen der unterschiedlichen Symbolik, sowohl rhetorischer als auch zahlenmystischer Art. Von alters her meinte man, dass im Herzen des musikalischen Klangs einfache Proportionen beheimatet seien. Musiker des Mittelalters, welche die Perfektion in der Trinität suchten, entwickelten entsprechende Notationssysteme mit dem Ergebnis, dass der Tripeltakt als *Tempus perfectum* galt und der Zweiertakt als *Imperfectum*. Da das Metrum so eine offenbare Charakteristik jeglicher Musik ist und der Tripeltakt – für uns Zweifüßer – immer ein Tanz ist, hatte dieser zentrale Grundsatz der christlichen Lehre beachtliche (und vielleicht auch

unbeabsichtigte) Folgen für den Charakter der Kirchenmusik. Zusätzlich zu den Beziehungen zur Trinität, (3 und ihre Potenzen 9 und 27) und Christi Alter (33), gab Bach auch den Zahlen eine Bedeutung, die sich aus seinem eigenen Namen ableiten ließen (BACH=14, 41=JSBACH, wobei A=1, B=2 usw.). Da das Komponieren ihm offenbar wenig Mühe bereitete, scheint die 'Erholung' für Bachs Seele in der Freude an solchen Gedankenspielen gelegen zu sein; aber ob als kompositorische Eingebung oder zu seiner eigenen Genugtuung, können wir nur spekulieren.

BWV 150, 'Nach dir, Herr, verlanget mich', ist möglicherweise Bachs früheste erhaltene gebliebene Kantate, sie stammt mit einiger Sicherheit aus dem Jahre 1707, als er nach Mühlhausen zog. Dieses wunderbare Werk hat die denkbar innigste Besetzung einer Kantate – vier Gesangsstimmen, zwei Violinen, obligates Fagott und Basso continuo. Sein Wesensgehalt ist das Schreiten von der Ungewissheit zur geistigen Zuversicht, symbolisch ausgedrückt durch ein allmähliches Verlagern vom Zweiertakt zum Dreiertakt. Die Kantate beginnt mit zwei verbundenen Sätzen im Zweiertakt, gekennzeichnet durch eine flehende Bitte (ein steigender Oktavsprung, gefolgt von einem chromatischen Abstieg), die dreimal in der *Sinfonia*, 14 mal im *Chor* erscheint. Der Schlusssatz, die *Ciaccona*, (welche Brahms so sehr beeindruckte, dass er das Finale seiner vierten Symphonie darauf basierte), befreit von dieser Ungewissheit durch Inversionen: das Metrum ist jetzt ein Dreiertakt, und ganz wesentlich, statt zu sinken (Wehklagen sind für diese Art typisch), steigt die Basslinie nunmehr. Übrigens ist es im vierten Satz interessant, eine verborgene Tonleiter zu entdecken, etwas, was sich auch in anderen frühen Werken Bachs findet: hier ist es das Wort *leite* (was zwangsläufig an die Jakobsleiter denken lässt), das um zweieinhalb Oktaven ansteigt – in den vier Singstimmen und den beiden Violinstimmen – und rhetorisch in den Himmel führt, wo man die *Wahrheit* findet. Von jetzt an ist das Metrum ein resolutes *Tempus perfectum*, das die geistige Sicherheit im Trio repräsentiert, während im vorletzten Satz der Himmel durch den schimmernden Dunstschleier der Violinen und des Fagotts hindurch sichtbar wird. So ist der Weg für die abschließende *Ciaccona* bereitet, unerschrocken im Angesicht jeglicher geistiger Herausforderungen.

Wir stellen jedoch fest, dass der junge Komponist weitere Vielschichtigkeit hinzufügt. Akrostichons erstrecken sich über den ganzen Text: vier Verse aus dem Psalm 25 sind durchzogen mit rhythmischer Dichtung, die (sieht man von einigen Schreibfehlern ab) nach jüngsten Erkenntnissen DOKTOR CONRAD MECKBACH ergibt. Als Oberbürgermeister von Mühlhausen hatte er Einfluss auf Bachs Berufung, und er feierte seinen 70. Geburtstag im April 1707. Beim Psalm, der

'alphabetisch' ist (jede Zeile beginnt mit dem folgenden Buchstaben des Alphabets), erweist sich, dass nur drei der hebräischen Zeichen, mit denen die vier gewählten Verse beginnen, in römische Buchstaben übertragen werden können: jeweils *Aleph* (A), *Beth* (B) und *He* (ein 'Spirans' – etwa entsprechend 'CH'). Der vierte gebrachte Vers beginnt mit dem stimmigen Zeichen *Ayin*, das, wenngleich es nicht übertragen werden kann, den hebräischen Zahlenwert 70 darstellt. Ist es so wohl allzu gewagt, wenn man sich fragt, ob Bach in spielerischer Weise Psalmzeilen wählte, die sowohl ein einfaches Anagramm seines eigenen Namens darstellen als auch Meckbachs Alter angeben und das Werk somit bezeichnen und datieren?

BWV 78, *Jesu, der du meine Seele*, 1724 in Leipzig komponiert, ist die jüngste der drei Kantaten, und da sie für den 14. Sonntag nach Trinitatis geschrieben wurde, liegt die Frage nahe, ob Bach im Datum eine gewisse Bedeutung für sich selbst sah. Falls es irgend eine verschlüsselte Beziehung gibt, so liegt sie in der großen einleitenden *Passacaglia* (Dreiertakt), in der man Hinweise suchen könnte. Wir finden zwei deutlich charakterisierte und kontrastierende instrumentale Motive – eine absteigende, klagende Tonleiter (üblicherweise im Bass) und ein hoffnungsvolles 'Flehen', basiert auf einem Aufsprung in obere Teile. Es zeigt sich, dass es 27 (3³) Wiederholungen des 'Flehens' gibt und 14 (BACH) der Zahl 'Hoffnung' (manche deutlich hörbar; andere innerhalb der Struktur verborgen). Aber auch wenn es sich gewiss nicht um einen Zufall handelte, erscheint es doch als eine zu dürftige Basis für irgendwelche Folgerungen, dass Bach irgend eine Verbindung zu diesem speziellen Sonntag herstellen wollte, und die übrigen Sätze enthalten nur verlockende Andeutungen bezüglich der Zahlensymbolik. Das große verbindende Kennzeichen dieser Kantate ist der Choral von Hans Rist, auf dem der ganze Text beruht, entweder verbal (Chöre, Teile der Rezitative) oder interpretiert (z.B. das Duett, das im Choral das Bild des verlorenen Schafes heraufbeschwört). Dies ist eher ein Gebet als eine Predigt (die Pronomina 'Du' und 'Ich' sind in jedem Vers deutlich zugegen – man betrachte das Bass-Arioso), und das Werk ist seiner Art gemäß zutiefst persönlich.

Herz und Mund und Tat und Leben wurde ursprünglich 1716 in Weimar zum Advent komponiert, aber Bach überarbeitete die Kantate 1723 in Leipzig zu Mariä Heimsuchung – der Begegnung der schwangeren Maria mit Elisabeth. Der noch ungeborene Christus ist das zentrale Thema beider Feste, und (wie im BWV 150) ist das Metrum bedeutungsvoll. Insbesondere in zweien der Sätze, den Sopran- und Tenorarien, wird Christus symbolisch als der Eine dargestellt, der die Drei vervollständigt. In der früheren Fassung erscheint die kurze Doppeltaktphrase, verbunden mit

den Worten 'Bereite deine Bahn, Jesus', als eine musikalische 'Frage'; die 'Antwort' sind die Triolen der Violine, die mit Christi Ankunft auf der Erde die Vervollständigung der Dreifaltigkeit darstellen. Gleichermassen ist das Flehen des Tenors, 'Hilf, Jesu' nachdrücklich doppelt; die 'Antwort' kommt symbolisch aus dem Himmel – Manna als Triolen. Der berühmte Choralatz, der zwischen diesen beiden Arien erscheint und am Ende der Kantate auch wiederholt wird – im Gegensatz zum feierlichen Tempo, das uns aus der Matthäus-Passion so vertraut ist (wo es ergreifend auf *Erbarme dich* folgt) – wird in einen Freudentanz verwandelt. Jetzt im *Tempus perfectum*, sind die Gliederungen des Taktes ebenfalls in Einheiten von Drei gefasst: Dreieinigkeiten der Dreieinigkeiten – Verherrlichung im Rhythmus. Die Symbolik erscheint deutlich.

© Peter Harvey 2014
Übersetzung: Erwin Peters

RÉCRÉATION POUR L'ÂME

L'ambition qu'eut Bach de composer un ensemble de 'musique religieuse bien régulée' – c'est-à-dire de la musique pour l'intégralité du calendrier liturgique – généra une profusion de cantates sacrées. Environ deux cents furent transmises à la postérité. Elles expriment de façon éloquente que pour lui 'la véritable musique devait être composée en honneur de Dieu et pour la récréation de l'âme'. Cette remarque – faite avec respect pour l'art de réaliser une basse chiffrée (où l'harmonie est indiquée par des chiffres) – semble appropriée à ce recueil, puisque le choix de ces œuvres glorieuses fut influencé par la considération d'un certain nombre de symboles et autres procédés extramusicaux. Que cette musique des plus cérébrales touche l'émotion de manière aussi intense pourrait sembler paradoxal. En tant qu'interprète, toutefois, analyser la possible pensée ayant motivé les décisions musicales de Bach rend le compositeur plus proche.

Derrière l'inégalable enchevêtrement contrapuntique de la musique de Bach, se situent plusieurs couches de complexité, les choix du compositeur ayant été suscités par des besoins de symbolisme de nature variée, rhétorique et numérolgique. Depuis les temps anciens, on comprit que les proportions simples étaient au cœur du son musical. Les musiciens médiévaux, trouvant la perfection en la Trinité, développèrent des systèmes de notation en conséquence,

aboutissant notamment au concept d'une mesure à trois temps considérée comme parfaite ou *tempus perfectum* et d'une mesure à deux temps imparfaite ou *tempus imperfectum*. Vu que la mesure caractérise de manière évidente chaque musique et que la mesure à trois temps est quelque chose qui – pour nous bipèdes – sera toujours une danse, ce principe central de la doctrine chrétienne eut des conséquences considérables (et probablement involontaires) sur le caractère de la musique sacrée. Bach, en plus des références à la Trinité (3 et ses multiples 9 et 27) et à l'âge du Christ (33), donna également des significations à des nombres dérivés de son propre nom (BACH = 14, 41 = JSBACH, en considérant A=1, B=2, etc.). Puisque composer ne lui demandait comparativement que peu d'efforts, l'âme de Bach semble avoir pris un plaisir récréatif à se laisser aller au délice de telles circonvolutions ; à moins que ce ne fût qu'un stimulant dans l'acte de composition, des signes de dévotion, ou l'objet d'une satisfaction toute personnelle, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions.

La cantate BWV 150, 'Nach dir, Herr, verlanget mich', est probablement la plus ancienne des cantates de Bach transmises à la postérité. Elle fut très certainement composée en 1707, année qui marqua l'installation de Bach à Mühlhausen. Cette œuvre merveilleuse fut composée pour l'effectif le plus intime que l'on puisse imaginer pour une cantate – quatre voix, deux violons, un basson obligé et une basse continue. Son essence est une progression allant de l'incertitude à une confiance spirituelle, exprimée symboliquement au sein de la pièce par un changement de mesure à deux temps en mesure à trois temps. La cantate commence par deux mouvements à deux temps, caractérisés par un appel inquisiteur (un saut d'octave ascendant suivi par une descente chromatique) qui apparaît trois fois au cours de la *sinfonia* et 14 fois dans le *coro*. Le mouvement final, une *ciaccona* (qui impressionna tant Brahms, qu'il basa sur elle le final de sa quatrième symphonie), résout cette incertitude par des inversions : la mesure est alors à trois temps et, de manière décisive, au lieu d'être descendante (les lamentations sont caractéristiques dans ce type de pièces) la ligne de basse est ascendante. Dans ce quatrième mouvement, il est intéressant de noter la présence d'une gamme dissimulée, procédé que l'on retrouve dans d'autres œuvres du début de la production de Bach. Ici, sur le mot *Leite* ('conduit', même s'il suggère immédiatement à une oreille allemande l'échelle de Jacob – *Leiter*), la musique monte de deux octaves et demie – à travers les quatre parties vocales et les deux parties de violon – conduisant ainsi de manière rhétorique aux cieus, où la vérité (*Wahrheit*) peut être trouvée. À partir de ce moment-là, la mesure est résolument en *tempus perfectum*, exprimant une détermination spirituelle dans le

trio, tandis que dans l'avant-dernier mouvement, le ciel peut être distingué à travers le brouillard chatoyant des violons et des bassons. La voie est préparée pour la *ciaccona* finale, inébranlable face à tout défi spirituel.

Le jeune compositeur alla toutefois plus loin dans la complexité puisque l'on note que des acrostiches sont présentes tout au long du texte : Quatre versets du psaume 25, entremêlés avec de la poésie à rimes (en prenant compte des quelques erreurs du scribe), ont en effet récemment révélé contenir les lettres des mots suivants DOKTOR CONRAD MECKBACH. Or Conrad Meckbach fut bourgmestre principal de Mühlhausen ; il eut de l'influence sur la nomination de Bach et fêta son soixante-dixième anniversaire en avril 1707. En outre, dans ce psaume écrit de manière 'abécédaire' (chaque ligne commençant par la lettre suivant celle qui lui précède dans l'alphabet), il s'avère que seules trois des lettres hébraïques qui commencent les quatre versets choisis peuvent être transcrites en écriture romaine : respectivement *Aleph* (A), *Beth* (B) and *He* (une lettre 'glottale-fricative' – prononcée grosso modo 'CH'). Le quatrième verset cité commence par la lettre muette *Ayin*, qui même si elle ne peut être transcrite, porte la valeur numérique hébraïque 70. Serait-ce trop fantasque d'imaginer que Bach sélectionna malicieusement des versets de psaumes contenant la simple anagramme de son nom ainsi que l'âge de Meckbach, lui permettant ainsi à la fois de signer et de dater son œuvre?

La cantate BWV 78, *Jesu, der du meine Seele*, composée en 1724 à Leipzig, est la plus tardive des trois cantates. Comme elle fut écrite pour le 14^{ème} dimanche après la Trinité, il est tentant de se demander si Bach ne trouva aucun lien entre cette date et lui-même. Si l'on cherche des références codées, c'est dans la grande *passacaglia* (à trois temps) d'ouverture qu'il faut chercher des indices. Elle comprend en effet deux motifs instrumentaux fortement caractérisés et contrastés – une gamme descendante, se lamentant (généralement à la basse), et un 'appel' plein d'espoir basé sur un intervalle mélodique ascendant dans les parties de dessus. On y trouve également 27 (3³) reprises de la 'lamentation', et 14 (BACH) figures 'd'espoir' (parfois clairement audibles, parfois dissimulées au sein de la texture). Cependant, même si ceci n'est certainement pas une coïncidence, ces éléments semblent trop ténus pour que l'on tire de grandes conclusions sur ce qui aurait incité Bach à choisir ce dimanche particulier. Quant aux autres mouvements, ils ne comprennent que des pistes tentantes sur le plan de la numérologie. Le grand élément unifiant de cette cantate est le choral de Hans Rist sur lequel tout le texte est basé, de manière soit textuelle (chœurs, parties des récitatifs), soit paraphrasée (par exemple le duo, dans lequel

le choral évoque l'image d'un mouton perdu). Il s'agit d'une prière plus que d'un sermon (les pronoms 'vous' et 'je' sont remarquablement présents dans chaque verset – cf. l'arioso de basse), et incontestablement, l'œuvre est de nature profondément personnelle.

La cantate *Herz und Mund und Tat und Leben* fut initialement composée en 1716 à Weimar pour l'Avent, mais Bach la révisa à Leipzig en 1723 pour la Fête de la Visitation – rencontre entre Marie enceinte et Elisabeth. Le Christ qui n'est pas encore né est le thème central des deux fêtes, et (comme dans la cantate 150) la mesure est porteuse de sens. De façon spécifique dans deux des mouvements, dans les airs de soprano et de ténor, le Christ est symboliquement identifié comme l'Unité qui vient compléter la Trinité. Dans le premier air, la brève phrase à deux temps associée aux mots 'prépare le chemin, Jésus' apparaît comme une question musicale ; la réponse se situe dans les triolets de violon, représentant l'achèvement de la Trinité par l'arrivée du Christ sur la terre. De façon similaire, l'appel du ténor 'Au secours, Jésus' est composé dans une mesure à deux temps ; la 'réponse' descend symboliquement du ciel – manne en triolets. Le célèbre choral énoncé entre ces deux airs et également répété à la fin de la cantate – tranchant avec son allure si familière quand on l'entend dans la passion selon saint Mathieu (où il succède de façon poignante au *Erbarme dich*) – est transformé en une danse joyeuse. Les temps de la mesure à présent en *Tempus perfectum* sont alors aussi subdivisés en trois : c'est la Trinité des Trinités – apothéose du rythme. Le symbolisme semble clair.

© Peter Harvey 2014

Traduction: Clémence Comte

BWV 78: JESU, DER DU MEINE SEELE

1. Coro

**Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bitteren Tod
Aus des Teufels finstern Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort,
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!**

Jesus – who,
(Through your most bitter death),
From the devil's dark cavern,
And from profound distress,
Have wrested my Soul,
(And of this have well assured me
Through your most dear word) -
Be even now, O God, my refuge!

2. Aria. Duetto (Soprano, Alto)

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,
O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.
Du such die Kranken und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
Die Stimmen erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

We hasten with feeble yet steadfast steps,
To you, O Jesus, O master, for help.
Devotedly you seek out the sick and the lost.
Ah, hear us, as we
Raise our voices in supplication!
May your countenance smile upon us!

3. Recitativo (Tenore)

**Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! ich irre weit und breit.**
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
Verlässt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.
Der Geist zwar spricht: ach! wer wird mich erlösen?
**Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,**
Ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,

Ah! I am a child of sin,
Ah! I stray far and wide.
This rash of sins which infects me
Will be with me for the rest of my days.
My will aspires only to evil.
Though my soul says: ah, who will redeem me?
But to overcome this flesh and blood
And to achieve goodness
Is beyond my strength.
I freely acknowledge my sins,

So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein
Und meiner Sorgen Bürde,
So mir sonst unerträglich würde,
Ich liefere sie dir, Jesu, seufzend ein.

**Rechne nicht die Missetat,
Die dich, Herr, erzürnet hat!**

4. Aria (Tenore)

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
Macht mir das Herze wieder leicht
Und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
So stehet Jesus mir zur Seite,
Daß ich beherzt und sieghaft sei.

5. Recitativo (Basso)

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
Sind ihm nunmehr Siegeszeichen
Und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
Den Fluch vor die Verdammten spricht,
So kehrt du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,
Weil sie mein Heiland kennt;
Und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,
So lege ich hinwieder
Das meine vor dich nieder.
**Dies mein Herz, mit Leid vermengen,
So dein teures Blut besprenget,**

Yet I lose count of the times I err:
Therefore I now take up the pain of my sins
And the burden of my cares,
Which would otherwise be unbearable,
And, with a sigh, hand them to you.
Do not keep an account of the iniquity,
O Lord, which has aroused your anger!

The blood which redeems my guilt,
Lightens my heart again
And pronounces me free.
If hell's hosts call me to battle,
Jesus will stand at my side,
That I may take heart and be victorious.

The wounds, nails, crown and tomb,
The blows suffered there by the Saviour
Are henceforth trophies of his victory,
Which grant me renewed vigour.
When a dreadful court
Pronounces a curse upon the damned,
You turn it into a blessing.
Neither pain nor grief can move me,
Since they are known to my Saviour;
And as your heart burns with love for me,
In return, I would make to you
An offering of my own.
This, my heart, mingled with suffering,
Sprinkled with your precious blood,

**So am Kreuz vergossen ist,
Geb ich dir, Herr Jesu Christ.**

6. Aria (Basso)

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
So wider mich um Rache schreit,
Ja, deine Treue wird's erfüllen,
Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
Wird sie kein Feind in Ewigkeit
Aus deinen Händen rauben.

7. Choral

**Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,
Lass mich ja verzagen nicht;
Du, du kannst mich stärker machen,
Wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
Bis ich fröhlich werde schauen
Dich, Herr Jesu, nach dem Streit
In der süßen Ewigkeit.**

NB: Bold type indicates text taken directly from the chorale by Johann Rist

Which was shed upon the cross,
I give you, Lord Jesus Christ.

Now you will still my conscience,
Which cries vengeance, despite myself;
Indeed, your own faithfulness will accomplish it,
Because your word offers me hope.
When Christians believe in you,
No foe shall ever
Tear them from your hands.

Lord, I believe; help me in my weakness,
Oh, let me not lose hope;
You, you can make me stronger
When sin and death assail me.
I shall trust in your goodness
Until, joyfully, I shall see you,
Lord Jesus, after the struggle,
In eternal bliss.

BWV 150: NACH DIR, HERR, VERLANGET MICH

1. Sinfonia

2. Coro

Nach dir; Herr; verlanget mich.
Mein Gott, ich hoffe auf dich. Lass mich nicht
zuschanden werden, daß sich meine Feinde nicht
freuen über mich.
(Psalm 25:1-2. *Aleph, Beth*)

Lord, I long for you.
My God, in you is my hope. Let me not be put to
shame, so that my enemies will not exult over me.

3. Aria (Soprano)

Doch bin und bleibe ich vergnügt,
Ogleich hier zeitlich toben
Kreuz, Sturm und andre Proben,
Tod, Höll, und was sich fügt.
Ob Unfall schlägt den treuen Knecht,
Recht ist und bleibet ewig Recht.

Yet I am and remain content,
Despite these ragings of
Cross, storm and other trials,
Death, Hell, and all that follows.
Even if misfortune should strike your loyal servant,
Right is, and remains forever, right.

4. Tutti

Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich; denn
du bist der Gott, der mir hilft, täglich harre ich dein.
(Psalm 25:5. *He*)

Lead me in your Truth and teach me; for you are the
God who helps me; I await you daily.

5. Aria (Alto, Tenore, Basso)

Cedern müssen von den Winden
Oft viel Ungemach empfinden,
Niemals (oftmals) werden sie verkehrt.
Rat und Tat auf Gott gestellet,
Achtet nicht, was widerbellet,
Denn sein Wort ganz anders lehrt.

Cedars, before the winds,
Often experience much adversity;
Never (often) will they be uprooted.
Words and deeds guided by God,
May disregard the uproar against them,
For his Word teaches us quite otherwise.

6. Coro

Meine Augen sehen stets zu dem Herrn;
denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.
(Psalm 25:15. *Ayin: 70*)

7. Ciaccona

Meine Tage in den Leiden
Endet Gott dennoch zur Freuden;
Christen auf den Dornenwegen
Küren (führen) Himmels Kraft und Segen.
Bleibet Gott mein treuer Schutz,
Achte ich nicht Menschentrutz;
Christus, der uns steht zur Seiten.
Hilft mir täglich sieghaft streiten.

My eyes are ever towards the Lord;
For he shall pluck my foot out of the net.

My days of sorrow,
God will nevertheless end in joy;
Christians on the way of thorns
Are chosen (led) by Heaven's power and blessing.
Since God remains my staunch defender,
I pay no heed to mankind's attacks;
Christ, who stands at our side,
Helps me daily to fight victoriously.

NB: The words printed in brackets show the text as sung (according to the version which has come down to us), following the presumed original text and spellings, which reveal the acrostic.

BWV 147: HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN

1. Chorus

Herz und Mund und Tat und Leben
Muß von Christo Zeugnis geben
Ohne Furcht und Heuchelei,
Daß er Gott und Heiland sei.

Heart and mouth and deed and life
Must bear witness to Christ
Without fear or hypocrisy,
That he is God and Saviour.

2. Recitativo accompagnato (Tenore)

Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
Durch Dank und Rühmen kund;
Sie fänget bei sich an,
Des Heilands Wunder zu erzählen,
Was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
Des Satans und der Sünden Knecht,
Du bist befreit
Durch Christi tröstendes Erscheinen
Von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
Verschweigt, verleugnet solche Güte;
Doch wisse, daß dich nach der Schrift
Ein allzusharfes Urteil trifft!

Blessed mouth!
Mary expresses her innermost soul
Through thanks and praise;
She begins to unfold
Her wonder at the Saviour
And at all that he has done for her as his handmaid.
O mankind,
Servant of Satan and of sin,
Through the consolation of Christ's appearing
You are set free
From this burden and servitude!
However, your mouth and your obdurate spirit
Keep silence, denying such goodness;
But know this: according to scripture,
An all-too-harsh judgement awaits!

3. Aria (Alto)

Schäme dich, o Seele, nicht,
Deinen Heiland zu bekennen,
Soll er dich die seine nennen
Vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden

Do not be ashamed, O Soul,
To acknowledge your Saviour;
If he should call you his own
Before his father's face!
But whoever on this earth

Zu verleugnen sich nicht scheut,
Soll von ihm verleugnet werden,
Wenn er kommt zur Herrlichkeit.

4. Recitativo (Basso)

Verstockung kann Gewaltige verblenden,
Bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;

Doch dieser Arm erhebt,
Obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
Hingegen die Elenden,
So er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
Auf, machet euch bereit,
Itzt ist die angenehme Zeit,
Itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt
Euch Leib und Geist
Mit Glaubensgaben rüsten,
Auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
Um ihn im Glauben zu empfangen!

5. Aria (Soprano)

Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
Mein Heiland, erwähle
Die gläubende Seele
Und siehe mit Augen der Gnade mich an!

6. Choral

Wohl mir, daß ich Jesum habe,
O wie feste halt ich ihn,
Daß er mir mein Herze labe,

Shrinks not from denying him,
Shall himself be denied by him
When he shall come in glory.

Stubbornness can blind the mighty
Until the arm of the High puts them down from their
seat;

This same arm, however,
Though the round earth should quake before it,
Exalts the humble
Whom he redeems.
O happy Christians!
Rise up, make yourselves ready;
O welcome time!
The day of salvation is come: the Saviour calls
Upon you, body and soul, to gird yourself
With the armour of faith,
Arise, let your ardent cry come unto him,
And in faith receive him!

Jesus, at last prepare a way for yourself;
My Saviour, choose
This faithful soul
And look upon me with eyes of mercy!

What joy for me that I have Jesus,
Oh how I hold fast to him,
That he may revive my heart,

Wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
Und sich mir zu eigen gibet;
Ach drum lass ich Jesum nicht,
Wenn mir gleich mein Herze bricht.

Parte Seconda

7. Aria (Tenore)

Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne
In Wohl und Weh, in Freud und Leid,
Daß ich dich meinen Heiland nenne
Im Glauben und Gelassenheit,
Daß stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

8. Recitativo (Alto)

Der höchsten Allmacht Wunderhand
Wirkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muß mit Geist erfüllet werden,
Ihn zieht der Liebe Band
Bereits in seiner Mutter Leibe,
Daß er den Heiland kennt,
Ob er ihn gleich noch nicht
Mit seinem Munde nennt,
Er wird bewegt, er hüpfet und springet,
Indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
Indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit merkt
Wenn euer Herz in Liebe brennet,
Und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,

When I am sick or sorrowing,
Jesus is mine; he loves me
And gives himself to me for my own.
Ah, therefore I shall not let Jesus go,
Though my heart should instantly break.

Help me, Jesus, that I too may acknowledge you,
In good- or ill-fortune, in joy or sorrow,
That I may call you my Saviour,
In faith and tranquillity,
That my heart may ever burn with your love.

The miraculous hand of the Almighty
Works in the secret places of the earth.
John must be filled with the spirit;
The bond of love already holds him,
Still in his mother's body,
As he recognises the Saviour,
Although with his mouth he cannot yet
Speak his name.
He moves, he leaps and bounds,
While Elizabeth declares the miracle,
While Mary's lips speak her offering.
Whenever you, O believers, sense the weakness of
the flesh,
Whenever your hearts burn with love
But your mouths confess not the Saviour,

Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
Er will in euch des Geistes Kraft erregen,
Ja Dank und Preis auf eure Zunge legen.

9. Aria (Basso)

Ich will von Jesu Wundern singen
Und ihm der Lippen Opfer bringen,
Er wird nach seiner Liebe Bund
Das schwache Fleisch, den irdschen Mund
Durch heiliges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral

Jesus bleibet meine Freude,
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne;
Darum lass ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

It is God whose might will give you strength;
He will rouse in you the power of the spirit,
Indeed, he will lay thanks and praise on your tongues.

I shall sing of the wonders of Jesus
And make an offering to him with my lips;
According to the covenant of his love
He shall subdue my weak flesh and worldly mouth
Through the power of his holy fire.

Jesus remains my joy,
Comfort and refreshment for my heart,
Jesus defends against all sorrow,
He is the strength of my life,
The delight and sun of my eyes,
The treasure and bliss of my soul;
Therefore I shall not let Jesus go
From my heart or my sight.

Translations by Peter Harvey



MAGDALENA CONSORT

Elin Manahan Thomas (Soprano)

Daniel Taylor (Alto)

James Gilchrist (Tenor)

Peter Harvey (Bass & director)

Keyboards tuned and maintained by Keith McGowan
Organ by Klop Orgelbouw (Garderen)
Harpsichord by Robert and Andrea Goble (Oxford),
after C C Fleischer
Pitch: A=415
Temperament: Werckmeister Clavier temperament (1698)

* denotes a player in BWV 150

Violin I

Lucy Russell *

Iona Davies

Huw Daniel

Susan Carpenter-Jacobs

Violin II

Jean Paterson *

Henrietta Wayne

Rebecca Miles

Viola

Dorothea Vogel

Lisa Cochrane

Cello

Sarah McMahon *

Violone

William Hunt *

Keyboard

Terence Charlston (organ) *

Silas Wollston (harpsichord)

Oboe I

James Eastaway (& oboe d'amore & oboe da caccia)

Oboe II

Rachel Chaplin (& oboe da caccia)

Flute

Rachel Brown

Bassoon

Ursula Leveaux *

Trumpet (natural & slide)

Robert Farley

Horn

Gavin Edwards

The Magdalena Consort would like to thank all those whose donations made this recording possible. We cannot name them all here, but we acknowledge the particular generosity of the following:

Principal Donors

Richard Bridges and Elena Vorotko
The Michael Marks Charitable Trust
The PF Charitable Trust
Resilient plc
Priscilla Smith
and four donors who
prefer to remain anonymous

Major Donors

Nils Blythe
Heather Davies
Josie Dixon
Naomi Graham
David Gribble
Jill Gunsell
John Paterson
Keith Salway

We wish to thank all who have served as Trustees of the Magdalena Consort for their financial support and their tireless commitment.

The Magdalena Consort is a Company Limited by Guarantee, No. 7202000 and a Charity Registered in England and Wales, No. 1138850.



Recording session

Please send to

CHANNEL CLASSICS RECORDS

Waaldijk 76 4171 CG Herwijnen the Netherlands
Phone +31(0)418 58 18 00 Fax +31(0)418 58 17 82

CCS SA 35214



Where did you hear about Channel Classics? (Multiple answers possible)

- | | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|--|
| <input type="checkbox"/> Review | <input type="checkbox"/> Live Concert | <input type="checkbox"/> Advertisement |
| <input type="checkbox"/> Radio | <input type="checkbox"/> Recommended | <input type="checkbox"/> Internet |
| <input type="checkbox"/> Television | <input type="checkbox"/> Store | <input type="checkbox"/> Other |

Why did you buy this recording? (Multiple answers possible)

- | | | |
|---|----------------------------------|------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Artist performance | <input type="checkbox"/> Reviews | <input type="checkbox"/> Packaging |
| <input type="checkbox"/> Sound quality | <input type="checkbox"/> Price | <input type="checkbox"/> Other |

What music magazines do you read?

Which CD did you buy?

Where did you buy this CD?

I would like to receive the digital Channel Classics Newsletter by e-mail

I would like to receive the latest Channel Classics Sampler (Choose an option)

- | | |
|--|----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> As a free download* | <input type="checkbox"/> As a CD |
|--|----------------------------------|

Name	Address
<input type="text"/>	<input type="text"/>
City/State/Zipcode	Country
<input type="text"/>	<input type="text"/>
E-mail	<input type="text"/>

*You will receive a personal code in your mailbox



Production

Channel Classics Records bv

Producer, recording

Jared Sacks

Recording engineer, editing

Jared Sacks

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Liner notes

Peter Harvey

Recording location

The Parish Church
of St. John the Evangelist, London

Recording date

17,18,19 April 2013

Technical information

Microphones

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

Digital converter

DSD Super Audio/Grimm Audio
Pyramix Editing/Merging Technologies

Speakers

Audio Lab, Holland

Amplifiers

van Medevoort, Holland

Mixing board

Rens Heijnis, custom design

Mastering Room

Speakers

B+W 803d series

Amplifier

Classe 5200

Cables

Van den Hul*

*exclusive use of Van den Hul 3T cables

BWV 78: JESU, DER DU MEINE SEELE

SATB, flute, oboes I & II, bassoon, horn, violins I & II, viola, cello, violone (16), organ, harpsichord

1	Coro (<i>tutti</i>) – Jesu, der du meine Seele	4.58
2	Aria, Duetto (<i>soprano and alto, bc</i>) – Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten	4.36
3	Recitativo (<i>tenor, bc</i>) – Ach! ich bin ein Kind der Sünden	2.01
4	Aria (<i>tenor, flute, bc</i>) – Das Blut, so meine Schuld durchstreicht	2.47
5	Recitativo (<i>bass, strings, bc</i>) – Die Wunden, Nägel, Kron und Grab	2.20
6	Aria (<i>bass, oboe (JE), strings, bc</i>) – Nun du wirst mein Gewissen stillen	2.40
7	Choral (<i>tutti</i>) – Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen	0.56

BWV 150: NACH DIR, HERR, VERLANGET MICH

SATB, violins I & II, cello, violone (8), bassoon, organ

8	Sinfonia	1.25
9	Coro (<i>tutti</i>) – Nach dir, Herr, verlanget mich	3.07
10	Aria (<i>soprano, violins, bc</i>) – Doch bin und bleibe ich vergnügt	1.17
11	Tutti – Leite mich in deiner Wahrheit und lehre mich	1.50
12	Aria (<i>alto, tenor, bass, bc</i>) – Cedern müssen von den Winden	1.21
13	Coro (<i>tutti</i>) – Meine Augen sehen stets zu dem Herrn	1.56
14	Ciaccona (<i>tutti</i>) – Meine Tage in den Leiden	2.52

BWV 147: HERZ UND MUND UND TAT UND LEBEN

SATB, oboes I (*dbl. oboes d'amore & da caccia*) & II (*dbl. oboe da caccia*), bassoon, trumpet (*dbl. slide-trumpet in chorales*), violins I & II, viola, cello, violone (16), organ, harpsichord

15	Chorus (<i>tutti, with natural trumpet</i>) – Herz und Mund und Tat und Leben	3.35
16	Recitativo accompagnato (<i>tenor, strings, bc</i>) – Gebenedeiter Mund!	1.38
17	Aria (<i>alto, oboe d'amore (JE), bc</i>) Schäme dich, o Seele, nicht	3.57
18	Recitativo (<i>bass, bc</i>) – Verstockung kann Gewaltige verblenden	1.30
19	Aria (<i>soprano, violin (LR), bc</i>) – Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn	4.47
20	Choral (<i>tutti, with slide trumpet</i>) – Wohl mir, daß ich Jesum habe	2.43

Seconda Parte

21	Aria (<i>tenor, bc</i>) – Hilf, Jesu, hilf, daß ich auch dich bekenne	2.57
22	Recitativo (<i>alto, oboes da caccia I & II, bc</i>) – Der höchsten Allmacht Wunderhand	2.04
23	Aria (<i>bass, natural trumpet, strings, bc</i>) – Ich will von Jesu Wundern singen	2.26
24	Choral (<i>tutti, with slide trumpet</i>) – Jesus bleibet meine Freude	2.25

Total time: 63.00