

BACH MAGNIFICATS

JOHANN SEBASTIAN
JOHANN CHRISTIAN
CARL PHILIPP EMANUEL

ARCANGELO · JONATHAN COHEN

hyperion





JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685–1750)

Magnificat in D major BWV243

JOHANN CHRISTIAN BACH

(1735–1782)

Magnificat in C major E22

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(1714–1788)

Magnificat in D major H772

JOËLLE HARVEY soprano

OLIVIA VERMEULEN mezzo-soprano

IESTYN DAVIES countertenor

THOMAS WALKER tenor

THOMAS BAUER baritone

ARCANGELO

JONATHAN COHEN conductor

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 4</i>
ENGLISH	☞	<i>page 5</i>
Sung texts and translation	☞	<i>page 9</i>
Performer biographies	☞	<i>page 10</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 16</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 21</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Magnificat BWV243 (1723, revised *circa* 1728–1731) [25'42]

- 1 *Chorus* Magnificat anima mea [2'54]
- 2 *Aria* Et exsultavit spiritus meus *mezzo-soprano* OLIVIA VERMEULEN [2'14]
- 3 *Aria & Chorus* Quia respexit – Omnes generationes *soprano* JOÉLLE HARVEY [3'41]
- 4 *Aria* Quia fecit mihi magna *baritone* THOMAS BAUER [1'51]
- 5 *Duet* Et misericordia *countertenor* IESTYN DAVIES, *tenor* THOMAS WALKER [3'08]
- 6 *Chorus* Fecit potentiam [1'42]
- 7 *Aria* Deposuit potentes de sede *tenor* THOMAS WALKER [1'56]
- 8 *Aria* Esurientes implevit bonis *countertenor* IESTYN DAVIES [2'44]
- 9 *Terzet* Suscepit Israel *soprano* JOÉLLE HARVEY, *mezzo-soprano* OLIVIA VERMEULEN, *countertenor* IESTYN DAVIES [1'55]
- 10 *Chorus* Sicut locutus est [1'28]
- 11 *Chorus* Gloria Patri [2'04]

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735–1782)

Magnificat E22 (1760) [10'27]

- 12 *Chorus with solo* Magnificat anima mea *soprano* JOÉLLE HARVEY [3'13]
- 13 *Chorus* Et misericordia eius [1'02]
- 14 *Chorus with soli* Fecit potentiam *baritone* THOMAS BAUER, *mezzo-soprano* OLIVIA VERMEULEN, *tenor* THOMAS WALKER [3'15]
- 15 *Chorus* Gloria Patri [1'23]
- 16 *Chorus* Et in saecula saeculorum [1'33]

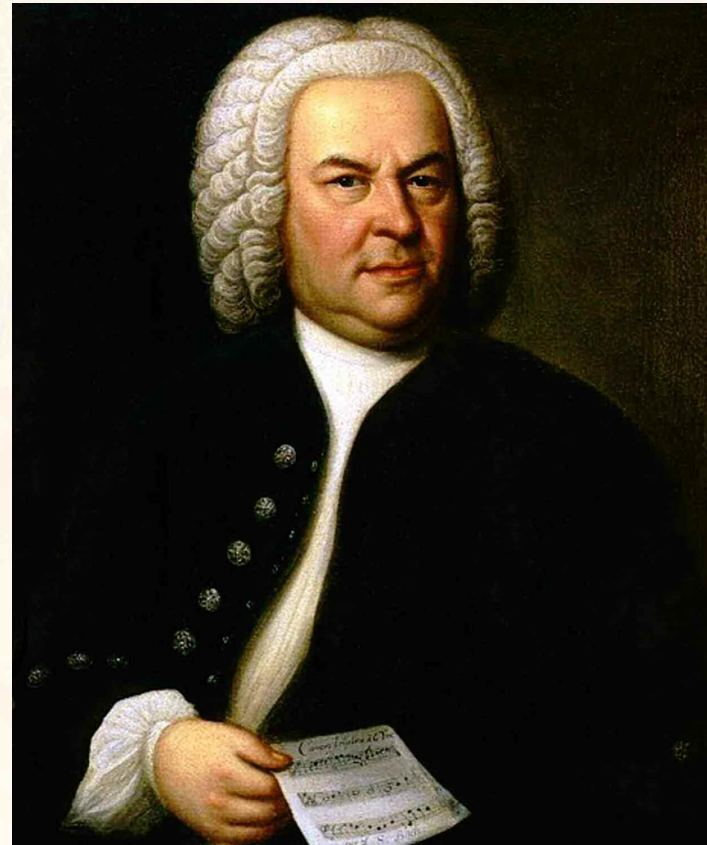
CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Magnificat H772 (1749, revised 1779) [40'38]

- 17 *Chorus* Magnificat anima mea [3'13]
- 18 *Aria* Quia respexit *soprano* JOÉLLE HARVEY [5'41]
- 19 *Aria* Quia fecit mihi magna *tenor* THOMAS WALKER [3'54]
- 20 *Chorus with soli* Et misericordia eius (1749 version) ... *soprano* JOÉLLE HARVEY, *mezzo-soprano* OLIVIA VERMEULEN [6'45]
- 21 *Aria* Fecit potentiam *baritone* THOMAS BAUER [3'51]
- 22 *Duet* Deposuit potentes de sede *mezzo-soprano* OLIVIA VERMEULEN, *tenor* THOMAS WALKER [5'52]
- 23 *Aria* Suscepit Israel *countertenor* IESTYN DAVIES [4'07]
- 24 *Chorus* Gloria Patri [2'02]
- 25 *Chorus* Sicut erat in principio [5'10]

THREE BACH MAGNIFICATS, three generations, three different aesthetic outlooks. The intricately wrought High Baroque idiom of JS Bach's famous work was already outmoded by 1749, when his second son Carl Philipp Emanuel composed a Magnificat in which vestiges of the Baroque rub shoulders with the North German *empfindsamer Stil* (literally, 'sensitive style'). The brief final *stile antico* fugue apart, the Magnificat of Emanuel's younger half-brother Johann Christian breathes the language of Italianate *galanterie*, where the boundaries between sacred and profane are often blurred. Call it sibling rivalry, but Emanuel once reportedly complained that Johann Christian's music 'fills the ear but leaves the heart empty': an unfair jibe, but understandable from a composer out of sympathy with the prevailing worldly *galant* style, whose credo was that music should not merely entertain but 'touch the heart' and 'awaken the passions'.

Johann Sebastian Bach was evidently determined to make the biggest possible splash when he took up the post of Leipzig Thomaskantor on 30 May 1723. For the first major feast day of his tenure, the Visitation of Mary on 2 July, he composed an E flat setting of the Magnificat that used the most lavish forces available to display the full splendour of his art. For a repeat performance on 25 December 1723 he interpolated four Christmas songs. Some time in the late 1720s or early 1730s, Bach then revised the Magnificat, omitting the Christmas interpolations, transposing it down from E flat to D major (a much easier key for the trumpets) and replacing the pair of recorders with flutes. In this revised version, the setting of the Virgin Mary's Song of Praise (from Luke 1: 46–55), for five-part chorus, five soloists and orchestra, is now probably Bach's most performed choral work, with good reason. It is notably concise (as required by the constraints of the Vespers service), with powerfully concentrated choruses and




JOHANN SEBASTIAN BACH

colourful arias, and combines immediate melodic appeal with sonorous and architectural grandeur.

The Magnificat's structural pillars are the three trumpet-and-drum-festooned D major choruses: the opening 'Magnificat anima mea', the central 'Fecit potentiam' and the final 'Gloria Patri'. The blocks of music between these pillars each consist of solo arias, an ensemble and a chorus; and with typically Bachian symmetry, the key sequence of the first three numbers—D major, D major, B minor—is reproduced in mirror image by the last three.


The opening chorus, framed by two orchestral ritornellos, is one of Bach's most brilliant tapestries. Amid



exuberant torrents of semiquavers, the trumpets intone fragments of the ancient Gregorian *tonus peregrinus* to which the Magnificat text was traditionally chanted. In the two arias that follow, respectively for second and first soprano, the voice of the multitude gives way to that of Mary herself. The upward arpeggio of the lilting, minuet-like ‘Et exultavit’ immediately depicts the sense of the words, while ‘Quia respexit’ is a tender colloquy for soprano and oboe d’amore, with a poignantly descending scale to express ‘humilitatem’. In a stunning dramatic stroke, the chorus bursts in on the aria’s final cadence, as if the teeming crowd of ‘all generations’ could restrain itself no longer from exalting the Virgin. Bach graphically conveys the effect of an infinite multitude by close imitations, culminating in a thrilling stretto where the voices pile in upon each other on the same note.

In ‘Quia fecit mihi magna’, scored for continuo alone, Bach uses the solo bass voice to suggest power and majesty. The elegiac tenderness of the alto-tenor duet, ‘Et misericordia’, with its drooping lines to illustrate ‘timentibus’, is enhanced by the delicate sonority of flutes and muted violins and violas. Moving resplendently from G to D major, the central fugal chorus ‘Fecit potentiam’ evokes the Lord’s might with an insistent ostinato bass and bouts of muscular choral coloratura. As the proud are duly scattered, the music disintegrates, with a wonderfully derisive diminished seventh chord on the final ‘superbos’. In an adagio full of wrenching dissonances, the chorus then contemplates with awe the destruction just witnessed.


Bach’s word-painting is both vivid and entertaining in the following ‘Deposuit potentes de sede’. The tenor soloist demolishes the mighty with gleefully tumbling scales, then paints ‘exaltavit’ in soaring coloratura and ‘humiles’ with sustained, low-pitched notes, all naturally contained within the music’s onward sweep. The alto aria ‘Esurientes implevit bonis’ makes a delicious contrast with all this



violence, setting the graceful vocal line against the limpid sonority of two flutes and pizzicato bass. At the end Bach wittily clinches the idea of emptiness by cutting the flutes off before their final cadence and ending with a bare E in the bass.

‘Suscepit Israel’ is set as a trio for the three upper-voice soloists (all boys in Bach’s choir, of course), who weave their gravely tender lines while the oboes chant the *tonus peregrinus* to which the trumpets had alluded in the opening chorus. Bach prepares the ground for the doxology with a stern a cappella fugue whose archaic style was doubtless prompted by the words ‘patres nostros’—‘our forefathers’. After this severity the ‘Gloria Patri’ itself exudes a wonderful sense of space and freedom, with its block choral exclamations punctured by coloratura flourishes. Following tradition, Bach takes the words ‘Sicut erat in principio’ as a cue for a recapitulation of the jubilant opening chorus, now drastically condensed: a reflection of the music’s new structural function as a pendant to the Gloria rather than, as before, a substantial self-contained movement.

Before he decamped to London in 1762 and made his name as a fashionable composer of opera and instrumental music, Johann Sebastian’s youngest and most cosmopolitan son **Johann Christian Bach** seemed destined for a career as a church musician—though not one his father would have approved of. The only one of the Bach clan to venture south of the Alps, he arrived in Milan in 1755, fresh from studies with the celebrated pedagogue Padre Martini in Bologna. Within two years he had been received into the Catholic Church, much to the chagrin of his staunchly Lutheran family; and between 1755 and 1760 he composed a clutch of Latin sacred works, many of them at the instigation of his patron, Count Agostino Litta. While the exact occasion is uncertain, it seems fair to speculate that Johann Christian’s third setting of the Magnificat, from 1760 (his first two settings are for double choir), was composed




for a Vespers service in Milan Cathedral, where he was appointed organist in June that year.

Like Mozart's and Haydn's early sacred music, Johann Christian Bach's Magnificat—far briefer than those by his father and half-brother—mines a cheerfully Italianate, quasi-operatic idiom, leavened in the final 'Et in saecula saeculorum' fugue by the *stile antico* counterpoint he had honed in his lessons with Padre Martini. The scoring is for strings with pairs of oboes and trumpets, though the latter, confined to the notes C, G and D, are a far more discreet presence than in the Magnificats by JS and CPE.

Johann Christian structures the canticle in five terse sections, with three blocks of lively C major music enclosing slower episodes in closely related keys. In the first and third sections the orchestral writing evokes the snap and bustle of an early Italian symphony, with superimposed vocal parts, usually in simple block harmony. A solo soprano conjures the voice of Mary herself at 'Quia respexit humilitatem ancillae suae', with chirpy ripostes from the oboe. At the opening of the third section, 'Fecit potentiam', a proudly striding bass solo proclaims divine omnipotence, while the alto descends to the depths to dispatch the mighty from their seats. Towards the end of the section the rich get their come-uppance courtesy of the tenor's cheerfully mocking coloratura on 'inanes'.

The first of the slow sections, the C minor 'Et misericordia eius', has the same grave triple-time tread as CPE's much more expansive setting (which Johann Christian would doubtless have known). Before the short but sturdy closing fugue comes a surprisingly subdued treatment of 'Gloria Patri' (largo, F major)—a world away from the jubilant trumpeting of JS's and CPE's settings.

Over two decades earlier, in 1738, **Carl Philipp Emanuel Bach** received what he termed 'an unexpected and gracious summons . . . from the then crown prince of Prussia', the future Frederick the Great. Frederick was the



eighteenth century's most paradoxical monarch: on the one hand a ruthless potentate whose military adventures became the model for subsequent German expansionism; on the other a Francophile son of the Enlightenment, an avid social reformer, and a musician who made the gentle, pastoral flute the must-play instrument of the European gentleman amateur. Emanuel Bach would remain in his service for thirty years. In the early 1750s, after Johann Sebastian's death, the young Johann Christian lived and studied for a time with his half-brother in Potsdam.

As harpsichordist at Frederick's court, Bach stood some way down the musical and financial pecking order. Above him were Kapellmeister Carl Heinrich Graun and Johann Joachim Quantz, Frederick's pet flautist-cum-flute-teacher. A far less compliant personality (not for nothing was he a Bach), Emanuel came to resent both his status and the pervasive atmosphere of sycophancy at court. More than once he sought a way out. And while there is no conclusive evidence, it seems likely that he composed his Magnificat in the summer of 1749 as a calling card, with a view to succeeding his ailing father as Leipzig Thomaskantor. He applied for the post on Johann Sebastian's death in 1750, and again in 1755, each time without success.

Three decades later, now director of music in Hamburg, Emanuel revised his Magnificat for a performance in 1779, adding trumpets and timpani, expanding the horn part, and composing a new setting of 'Et misericordia'. This recording follows the revised version but retains the poignant 'Et misericordia' from 1749. On one level Emanuel's work stands as a homage to his father's Magnificat: most obviously in the D major euphoria of the opening, the muscular arpeggio motif to illustrate the Lord's might at 'Fecit potentiam' (set by Emanuel as a bass aria), and the near-verbatim quotation at 'Deposuit potentes', where, like his father, he sees off the powerful in a torrent of tumbling scales. In the gargantuan final movement, beginning as a

stile antico fugue ('Sicut erat in principio') and expanding to a majestic double fugue, with a new running counter-subject, at 'Amen', Emanuel unfurls the contrapuntal mastery he had honed with his father.

Elsewhere in this eclectic work the idiom is far more up-to-date. Counterpoint, all-pervasive in Johann Sebastian's Magnificat, is virtually non-existent in the solo movements. The bravura tenor aria 'Quia fecit mihi magna', coloured by high-pitched horns, could have sailed straight out of an opera by the Dresden court composer Johann Adolf Hasse. And while the fiery 'Deposuit potentes', set as an alto-tenor duet, lifts its headlong opening motif straight from Johann Sebastian, the elegant melodic continuation and homophonic textures, underpinned by a marching bass line, belong firmly to a later age.


Emanuel likewise proclaims his independence in the arias 'Quia respexit' and 'Suscepit Israel', both in his tenderest vein of *Empfindsamkeit*—the eighteenth-century cult of 'heightened sensibility' of which he was the most eloquent exponent. The soprano's 'Quia respexit' evokes the lowly handmaiden in gentle sighing phrases, with a downward plunge to paint 'humilitatem'. The words 'ecce enim' inspire a new-found confidence in the tonality (warming from minor to major) and vocal line. Even more touching is the alto aria 'Suscepit Israel', glossed by the cool,



CARL PHILIPP EMANUEL BACH in the Konzerthaus, Berlin

limpid sonority of two flutes. Here, as in the choral 'Et misericordia eius', Bach tempers the emotionalism of *Empfindsamkeit* with melodic lines of Italianate grace and poise. Mozart is already glimpsed on the horizon.


RICHARD WIGMORE © 2018



Magnificat anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.
Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

LUKE 1: 46–55



My soul proclaims the greatness of the Lord.
And my spirit rejoices in God, my saviour.
For he has looked with favour on the lowliness
of his handmaiden:
behold, from henceforth
all generations shall call me blessed.
For he that is mighty has done wondrous
things for me: and holy is his name.
And his mercy is upon them that fear him
throughout all generations.
He has shown the power of his arm:
he has scattered the proud in their conceit.
He has put down the mighty from their seat,
and has exalted the humble and meek.
He has filled the hungry with good things:
and the rich he has sent empty away.
He has sustained his servant Israel,
in remembrance of his mercy.
As he promised to our forefathers,
Abraham and his sons for ever.

Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

JOËLLE *Harvey*



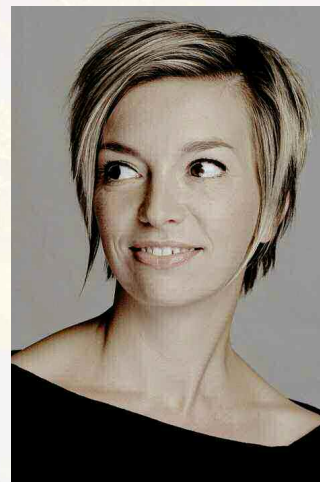
© Arielle Doneson

A native of Bolivar, New York, soprano Joëlle Harvey is quickly becoming recognized as one of the most promising talents of her generation. She received a First Prize Award from the Gerda Lissner Foundation in 2011, a Sara Tucker Study Grant from the Richard Tucker Foundation in 2009, and an Encouragement Award (in honour of Norma Newton) from the George London Foundation in 2010.

She has established herself as a noted interpreter of a broad range of operatic, oratorio and concert repertoire, specializing in Handel, Mozart and new music. On the stage, she recently played Servilia in *La clemenza di Tito* with the Orchestra of the Age of Enlightenment and Robin Ticciati for Glyndebourne Festival Opera, a production which culminated in a performance at the BBC Proms. She also joined the Los Angeles Philharmonic as Pat Nixon in a production of John Adams' *Nixon in China*, conducted by the composer to mark his 70th birthday.

Oratorio performances have included Handel's *Samson*, *Saul*, and *Jephtha* with The Sixteen and the Handel & Haydn Society directed by Harry Christophers, and *Messiah* with various orchestras. She has appeared in concert with the London Symphony Orchestra and the Royal Concertgebouw Orchestra in John Adams' *El Niño*, and regularly performs as a soloist in Mozart's 'Great' Mass in C minor and Requiem, Beethoven's *Missa solemnis*, and Bach's St Matthew Passion and B minor Mass, including performances of the latter in Leipzig and at the BBC Proms with Harry Bicket and The English Concert.

OLIVIA *Vermeulen*



© Felix Broede

Dutch mezzo-soprano Olivia Vermeulen has established herself as a versatile soloist on major international stages. She studied singing in Detmold with Mechthild Böhme and with Julie Kaufmann at the University of the Arts in Berlin. She supplemented her studies with song classes under Wolfram Rieger and Axel Bauni and masterclasses with Andreas Scholl, Thomas Quasthoff, René Jacobs, Irwin Gage and Dietrich Fischer-Dieskau. In 2008 she won the prestigious international 'La Voce' song competition held by public service broadcaster Bayerischer Rundfunk. She launched her operatic career as a member of the Studio of Berlin's Komische Oper between 2008 and 2010, where she appeared as Cherubino in *Le nozze di Figaro* (directed by Barrie Kosky) and Zerlina in *Don Giovanni*. Currently she is coached by Margreet Honig.

She made her celebrated debut at the Berlin State Opera in the lead role of Turno in Agostino Steffani's *Amor vien dal destino* under René Jacobs. She took the lead role in a concert performance of Ravel's *L'enfant et les sortilèges* at the Bolshoi Theatre in Moscow, conducted by Vladimir Jurowski, and performed for the first time under Daniel Harding with the London Symphony Orchestra, singing Schumann's *Scenes from Goethe's Faust* in London's Barbican Hall.

She appears regularly at international festivals and on major concert stages, and has previously appeared under the baton of Jonathan Cohen as Cherubino in a production of *Le nozze di Figaro* at the opera of Dijon.

IESTYN *Davies*



© Marco Borggreve

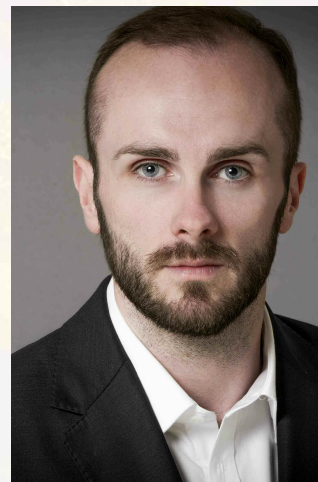
Iestyn Davies was born in York. He is the recipient of the award for the 2010 Royal Philharmonic Society's Young Artist of the Year. He studied Archaeology and Anthropology at Cambridge University, where he was a choral scholar at St John's College, before pursuing his vocal studies at the Royal Academy of Music. Since his operatic debut for Zürich Opera he has sung at many of the major houses across the

world, including the Royal Opera House, the Metropolitan Opera New York, La Scala Milan, Chicago Lyric Opera, Houston Grand Opera, English National Opera, Welsh National Opera, Glyndebourne Festival Opera and Opéra National de Bordeaux.

Iestyn also enjoys a busy concert, recital and recording career. He is a regular performer at London's Wigmore Hall and held a residency there in the 2012–13 season. Other appearances include recitals at the Edinburgh International Festival, the Vienna Konzerthaus, Snape Proms, Brighton Festival, York Early Music Festival and his recital debut at Carnegie Hall, New York. In concert he regularly appears with major orchestras and Baroque ensembles, and he also collaborates with accompanists including Julius Drake, Roger Vignoles and Kevin Murphy.

Iestyn has recorded Handel's *Messiah* and JS Bach's St John Passion, Christmas Oratorio and Mass in B minor, all with Stephen Layton; and three solo albums with Arcangelo and Jonathan Cohen, including a Gramophone Award-winning programme of Bach cantatas.

THOMAS *Walker*



© Robert Workman

Born in Glasgow, Thomas Walker studied tuba at the Royal Scottish Academy of Music and Drama, before taking up singing at the age of 21 and going on to study with Ryland Davies at the Royal College of Music. Thomas is a busy and in-demand singer across a variety of styles for both staged opera and concert platform work: not only the Baroque, which forms the bedrock of his career, but all the way through Classical and bel canto, to modern works.

Thomas works with opera houses throughout Europe including the Komische Oper Berlin, Stuttgart Oper, Opéra National de Paris and Staatsoper Berlin. His operatic roles have included the title role in Rameau's *Zoroastre*, Adam in Scarlatti's *Il primo omicidio*, Admeto in Gluck's *Alceste*, the title role in Rameau's *Platée*, and Count Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* by Rossini.

He also appears regularly as a concert soloist with ensembles including the OAE and Gabrieli Consort, the Orchestra of the Eighteenth Century, the Saint Paul Chamber Orchestra and RIAS Kammerchor Berlin. He has also sung Britten's *Les illuminations* and *War Requiem*, Stravinsky's *Pulcinella* and Tippett's *A child of our time*, and has worked with conductors including Sir Andrew Davis, René Jacobs, Paul McCreesh, Ottavio Dantone and Jeffrey Tate.

When he is not travelling, Thomas greatly enjoys walking, having completed the West Highland Way and with ambitions one day to walk the 500 miles of the Camino de Santiago.

THOMAS *Bauer*



© Marco Borggreve

Thomas E Bauer received his earliest musical training with the Regensburger Domspatzen (Cathedral Choir), and he studied at the University of Music and Theatre in Munich. He has appeared with such ensembles as the Boston Symphony Orchestra, National Symphony in Washington DC, Concentus Musicus, Zürich Opera Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln, Zürich

Tonhalle Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic Hilversum, Residentie Orkest/Hague Philharmonic, NDR Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Akademie für Alte Musik and Anima Eterna.

Recently, he has appeared in Schubert's *Lazarus* at the Salzburg Festival as well as in Schoenberg's *Die Jakobsleiter* at the Berliner Philharmonie, and sang the premiere of Jörg Widmann's oratorio *Arche* for the inauguration of Hamburg's new auditorium, the Elbphilharmonie.

He has sung several premieres of operas, and was awarded the prestigious Schneider-Schott Music Prize. He collaborates closely with the renowned Polish composer Krzysztof Penderecki, and also regularly works with pianist-composer Kit Armstrong, with whom he has given a series of recitals featuring Armstrong's Bach transcriptions.

He regularly gives lieder recitals with the fortepiano specialist Jos van Immerseel. He is the founder and director of the Kulturwald Festival in the Bavarian Forest, and since September 2016 has been artistic director of the Europäische Wochen Festival in Passau.

JONATHAN *Cohen*

Jonathan Cohen is one of Britain's finest young musicians. He has forged a remarkable career with notable success as a conductor, cellist and keyboardist. He is well known for his passion and commitment to chamber music which he expands to diverse activities such as Baroque opera and the Classical symphonic repertoire. He is the Artistic Director of Arcangelo, Associate Conductor of Les Arts Florissants, Artistic Director of the Tetbury Music Festival and Artistic Partner of the Saint Paul Chamber Orchestra.

Alongside his busy guest conducting career, Jonathan directs his own ensemble Arcangelo with whom he performs regularly throughout Europe at some of the most highly regarded festivals and concert halls. Jonathan and Arcangelo have recorded a wide range of music, from Porpora and Handel to Gluck and Mozart, including albums for Hyperion with singers Iestyn Davies and Christopher Purves, and violinist Alina Ibragimova.

After finishing his studies at Clare College, Cambridge, Jonathan began his career establishing himself as a cellist. He performed as guest principal with many of the UK's foremost orchestras and ensembles, both symphonic and 'historical'. With this experience Jonathan developed a unique crossover specialism in the field of early music and an interest in period instruments. He was a founder member of The London Haydn Quartet, and continues to cherish performing chamber music with friends and colleagues.



© Marco Borggreve



ARCANGELO

Arcangelo brings together some of the world's finest musicians who excel on both historical and modern instruments under the direction of their founder, artistic director and conductor Jonathan Cohen. Its players believe that the collaboration required in chamber music is the highest expression of what it means to make music, and Arcangelo attracts an outstanding calibre of performers who already have flourishing solo and chamber music careers. Equally their handpicked choir features the cream of the British choral scene. These are performers of dazzling technical ability, but they also have a passion for faithful interpretation that goes far beyond historical understanding.

soprano Rachel Ambrose Evans, Penelope Appleyard, Esther Brazil, Jessica Cale, Angharad Gruffydd Jones, Sian Menna, Cecilia Osmond, Ruth Provost

countertenor David Clegg, Daniel Collins, Christopher Field, David Gould

tenor Matthew Beale, Jeremy Budd, Guy Cutting, Nicholas Madden *bass* Richard Bannan, William Gaunt, Stephen Kennedy

violin 1 Matthew Truscott (leader), James Toll, Daniel Edgar, Alice Evans *violin 2* Bojan Čičić, Julia Kuhn, Anna Curzon, Jorge Jimenez

viola Oliver Wilson, Rebecca Jones, John Crockatt *cello* Luise Buchberger, Tim Smedley, Andrew Skidmore

double bass Judith Evans, Timothy Amherst

flute Rachel Brown, Katy Bircher *oboe* Alexandra Bellamy, Frances Norbury *bassoon* Zoe Shevlin

horn Ursula Paludan Monberg, David Bentley *trumpet* Neil Brough, Paul Sharp, John Hutchins

timpani Alan Emslie

harpsichord Jonathan Cohen *organ* Ashok Gupta

Artistic Director: Jonathan Cohen

General Manager: Adam Swann

Head of Artistic Planning & Choir Manager: David Clegg

Librarian: James Halliday

Orchestra Manager: Nick Ullmann

Trustees: Rosalyn Wilkinson (chair), Sir Michael Arthur KCMG, Alexandra Buck, Richard Jacques, Louise Rayfield, David Rockwell

Arcangelo would gratefully like to thank the following individuals for so generously supporting this recording:

Greta Hemus, Peter and Carol Honey, Felix Pole, Alan Sainer, Adam Swann, Michael Webber

Special thanks also go to Sir Martin and Lady Smith OBE and the Tetbury Music Festival

Arcangelo



www.arcangelo.org.uk

facebook.com/arcangeloteam Twitter: @ArcangeloTeam



Also available from Arcangelo

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Cello Concertos CDA68112

with NICOLAS ALTSTAEDT cello

'Arcangelo prove inspired partners, lending disruptive energy without ever overwhelming Altstaedt's often princely lyricism' (*BBC Music Magazine*) 'As technically near-flawless as it is possible to come ... a rich tonal beauty evoking a bewitching sensuality' (*Early Music Review*)

BBC MUSIC MAGAZINE AWARD WINNER

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Cantatas Nos 54, 82 & 170 CDA68111

with IESTYN DAVIES countertenor

'An unsentimental perspicacity, reassuring in its intelligence and deep sensitivity' (*Gramophone*) 'Davies's singular gifts of open-hearted expression ... are expertly balanced by Arcangelo's prominent solo musicians' (*The Observer*) 'An ideal and rewarding programme' (*The Sunday Times*)

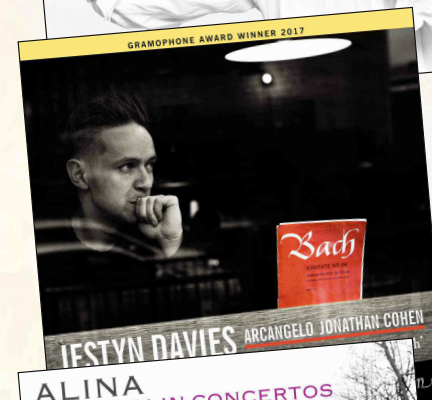
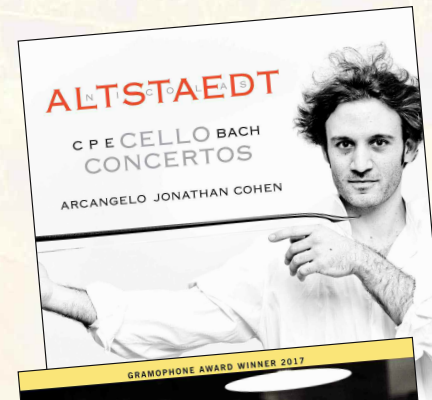
GRAMOPHONE AWARD WINNER

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Violin Concertos CDA68068

with ALINA IBRAGIMOVA violin

'An outstanding and distinctive addition to a catalogue bursting at the seams' (*Gramophone*) 'Alina Ibragimova makes a strikingly distinctive contribution ... outstanding' (*BBC Music Magazine*) 'Playing of the highest order' (*Classic FM*) 'The spirit is lively, the expression spontaneous, the musicianship a delight' (*Financial Times*)





The CPE Bach Magnificat is published by Carus-Verlag, Stuttgart

Recorded in St Mary the Virgin and St Mary Magdalen, Tetbury, Gloucestershire, on 4–6 October 2015

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ADRIAN PEACOCK

Booklet Editor PETER HALL

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVIII

Front illustration: *The Madonna of the Magnificat*, detail of the Virgin's face and crown (1482)

by Sandro Botticelli (1444/5–1510)

Galleria degli Uffizi, Florence / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

BACH *Les Magnificat*

TROIS Magnificat de la famille Bach, trois générations, trois conceptions esthétiques différentes. Le langage du Haut Baroque travaillé de façon très élaborée de l'œuvre célèbre de J-S Bach était déjà démodé en 1749, lorsque son deuxième fils Carl Philipp Emanuel composa un Magnificat où des vestiges du Baroque côtoient l'*empfindsamer Stil* (littéralement « style sensible ») d'Allemagne du Nord. En dehors de la courte fugue finale *stile antico*, le Magnificat du jeune demi-frère de Carl Philipp Emanuel, Jean-Chrétien, respire le langage de la « galanterie » à l'italienne, où les limites entre le sacré et le profane ne sont pas toujours très nettes. Sommes-nous en présence d'une rivalité fraternelle ? Selon certaines sources, Carl Philipp Emanuel se serait plaint un jour de ce que la musique de Jean-Chrétien « comble l'oreille mais laisse le cœur indifférent » : un reproche injuste, mais compréhensible de la part d'un compositeur qui réprouvait le style « galant » matérialiste prévalent, et pour qui la musique ne devait pas simplement divertir mais « toucher le cœur » et « éveiller les passions ».

De toute évidence, **Jean-Sébastien Bach** était fermement décidé à vraiment faire sensation quand il prit le poste de Thomaskantor de Leipzig, le 30 mai 1723. Pour la première fête majeure suivant sa prise de fonction, la Visitation de Marie le 2 juillet, il composa un Magnificat en mi bémol majeur faisant appel aux effectifs les plus importants dont il disposait afin de montrer toute la splendeur de son art. Lors d'une nouvelle exécution, le 25 décembre 1723, il inséra quatre chants de Noël. À la fin des années 1720 ou au début des années 1730, Bach révisa ce Magnificat, en supprimant les interpolations de chants de Noël, en le transposant vers le bas de mi bémol majeur à ré majeur (une tonalité beaucoup plus facile pour les trompettes) et en remplaçant deux flûtes à bec par des flûtes traversières. De nos jours, dans sa version révisée, ce

Cantique de la Vierge Marie (Luc 1: 46–55), pour chœur à cinq voix, cinq solistes et orchestre, est sans doute l'œuvre chorale de Bach la plus souvent exécutée, à juste titre. Il est d'une remarquable concision (comme l'exigent les contraintes de l'office des vêpres), avec des chœurs très concentrés et des arias pittoresques ; en outre, il mêle un charme mélodique immédiat à une grandeur sonore et architecturale.

Les piliers structurels du Magnificat sont les trois chœurs en ré majeur ornés de trompettes et de timbales : le « Magnificat anima mea » initial, le « Fecit potentiam » central et le « Gloria Patri » final. Les blocs de musique entre ces piliers se composent chacun d'arias solistes, d'un ensemble et d'un chœur ; et avec la symétrie typique de Bach, la succession de tonalités des trois premiers numéros—ré majeur, ré majeur, si mineur—est reproduite en miroir dans les trois derniers.

Le premier chœur, encadré par deux ritournelles orchestrales, est l'une des plus brillantes tapisseries de Bach. Sur des flots exubérants de doubles croches, les trompettes entonnent des fragments du *tonus peregrinus* grégorien ancien sur lequel le texte du Magnificat était traditionnellement psalmodié. Dans les deux arias qui suivent, respectivement pour la seconde et la première soprano, la voix de la multitude fait place à celle de Marie elle-même. L'arpège ascendant de l'« Et exultavit » mélodieux comme un menuet illustre d'emblée le sens des mots, alors que « Quia respexit » est un tendre dialogue entre la soprano et le hautbois d'amour, avec une émouvante gamme descendante pour exprimer « humilitatem ». Avec un effet dramatique remarquable, le chœur fait irruption sur la cadence finale de l'aria, comme si la foule grouillante de « toutes les générations » ne pouvait plus se retenir de glorifier la Vierge. Bach traduit d'une manière vivante l'effet de multitude infinie par des



imitations serrées, culminant dans une strette exaltante où les voix s'empilent les unes sur les autres sur la même note.

Dans « *Quia fecit mihi magna* », instrumenté pour la seule basse continue, Bach utilise la voix soliste de basse pour suggérer puissance et majesté. La tendresse élégiaque du duo alto-ténor, « *Et misericordia* », avec ses lignes tombantes pour illustrer « *timentibus* », est mise en valeur par les délicates sonorités des flûtes et des violons et altos en sourdine. Passant de manière resplendissante de sol à ré majeur, le chœur fugué central « *Fecit potentiam* » évoque la puissance du Seigneur sur une basse obstinée implacable avec des périodes de coloratura chorale musclée. Lorsque les fiers sont dûment dispersés, la musique se désintègre, avec un accord de septième diminuée merveilleusement moqueur sur le « *superbos* » final. Dans un adagio qui regorge de dissonances déchirantes, le chœur contemple avec un respect mêlé de crainte la destruction dont il vient d'être témoin.


La peinture des mots de Bach est à la fois vivante et divertissante dans le « *Deposuit potentes de sede* » qui suit. Le ténor soliste démolit les puissants avec des gammes qui tombent joyeusement en cascade, puis il peint « *exaltavit* » en coloratura élancée et « *humiles* » avec des notes graves et soutenues, toutes contenues naturellement au sein du déroulement inéluctable de la musique. L'aria de l'alto « *Esurientes implevit bonis* » procure un délicieux contraste avec toute cette violence, ajoutant à la gracieuse ligne vocale la sonorité limpide de deux flûtes et de la basse pizzicato. À la fin, Bach résout avec esprit le problème posé par l'idée de vide en interrompant les flûtes avant leur cadence finale et en finissant sur un simple mi à la basse.

« *Suscepit Israel* » est écrit en trio pour les trois voix solistes les plus aiguës (tous de jeunes garçons dans le chœur de Bach, bien sûr), qui tissent des lignes graves et tendres tandis que les hautbois chantent lentement le *tonus peregrinus* auquel les trompettes avaient fait allusion dans

le premier chœur. Bach ouvre la voie à la doxologie avec une fugue sévère a cappella dont le style archaïque fut sans doute suscité par les mots « *patres nostros* »—« *nos pères* ». Après cette sévérité, le « *Gloria Patri* » lui-même, dégage une merveilleuse impression d'espace et de liberté, avec ses exclamations chorales en bloc d'où émergent des ornements coloratura. Suivant la tradition, Bach prend les mots « *Sicut erat in principio* » comme signal d'entrée de la réexposition du chœur initial jubilatoire, considérablement condensé : un reflet de la nouvelle fonction structurelle de la musique comme pendant du Gloria plutôt que, comme avant, un mouvement autonome substantiel.

Avant de partir pour Londres en 1762 et de s'y faire un nom comme compositeur d'opéras et de musique instrumentale à la mode, le plus jeune fils de Jean-Sébastien et aussi le plus cosmopolite, **Jean-Chrétien Bach**, semblait destiné à une carrière de musicien d'église—mais pas une carrière que son père aurait approuvée. Seul du clan Bach à s'aventurer au sud des Alpes, il arriva à Milan en 1755, juste après avoir étudié à Bologne avec le célèbre pédagogue, le padre Martini. En l'espace de deux ans, il se convertit au catholicisme, au grand dépit de sa famille résolument luthérienne ; et, entre 1755 et 1760, il composa un ensemble d'œuvres sacrées latines, dont plusieurs à l'instigation de son protecteur, le comte Agostino Litta. Sans savoir avec certitude à quelle occasion exacte il correspond, il semble plausible de supposer que le troisième Magnificat de Jean-Chrétien, qui date de 1760 (les deux premiers sont écrits pour double chœur), ait été composé pour un service de vêpres à la cathédrale de Milan, où il fut nommé organiste au mois de juin de la même année.

Comme les premières œuvres de musique sacrée de Mozart et de Haydn, le Magnificat de Jean-Chrétien Bach—beaucoup plus court que ceux de son père et de son demi-frère—exploite un langage presque lyrique et joyeusement italianisant, agrémenté dans la fugue finale « *Et in saecula*




saeculorum » du contrepoint en *stile antico* qu'il avait affûté dans ses leçons avec le padre Martini. L'instrumentation fait appel aux cordes avec les hautbois et les trompettes par deux, quoique ces dernières, confinées aux notes do, sol et ré, constituent une présence beaucoup plus discrète que dans les Magnificat de J-S et de C P E.

Jean-Chrétien structure le cantique en cinq sections succinctes, avec trois blocs de musique entraînant en ut majeur entourant des épisodes plus lents dans des tonalités très voisines. Dans la première et la troisième section, l'écriture orchestrale évoque la vigueur et l'effervescence de la symphonie italienne à ses débuts, avec des parties vocales superposées, généralement en simple harmonie parallèle. Une voix de soprano fait apparaître comme par magie celle de Marie elle-même sur « Quia respexit humilitatem ancillae suae », avec des ripostes pétillantes du hautbois. Au début de la troisième section, « Fecit potentiam », un solo de basse arpente avec fierté proclame la toute-puissance divine, tandis que l'alto descend dans les profondeurs pour renverser les puissants de leur siège. À la fin de cette section, les riches ont ce qu'ils méritent grâce à l'écriture colorature allègrement moqueuse du ténor sur « inanes ».

La première section lente, « Et misericordia eius » en ut mineur, a la même démarche grave en rythme ternaire que le Magnificat beaucoup plus développé de C P E Bach (Jean-Chrétien devait certainement le connaître). Avant la fugue finale, courte mais énergique, le « Gloria Patri » (largo, fa majeur) est traité d'une manière étonnamment feutrée—aux antipodes des joyeux effets de trompettes des Magnificat de J-S et de C P E.


Plus de deux décennies auparavant, en 1738, **Carl Philipp Emanuel Bach** se vit, selon ses propres termes « appelé de façon inattendue et très gracieuse ... auprès du prince héritier de Prusse de l'époque », le futur Frédéric le Grand. Frédéric fut le monarque le plus paradoxal du XVIII^e



siècle : un potentat impitoyable dont les aventures militaires devinrent le modèle du futur expansionnisme allemand, d'une part ; de l'autre, un fils des Lumières francophile, un réformateur social passionné et un musicien qui fit de la douce flûte pastorale l'instrument dont tout gentleman amateur européen se devait de jouer. Carl Philipp Emanuel Bach allait rester à son service pendant trente ans. Au début des années 1750, après la mort de Jean-Sébastien, le jeune Jean-Chrétien vécut et étudia pendant quelque temps avec son demi-frère à Potsdam.


Claveciniste à la cour de Frédéric, C P E Bach se trouvait assez bas dans la hiérarchie musicale et en terme de rémunération. Au-dessus de lui se trouvaient le Kapellmeister Carl Heinrich Graun et Johann Joachim Quantz, le flûtiste et professeur de flûte favori de Frédéric. Personnalité assez peu conciliante (ce n'était pas un Bach pour rien), Carl Philipp Emanuel en vint à mal supporter son statut et l'atmosphère omniprésente de flagornerie à la cour. Il chercha plus d'une fois à s'en échapper. Et même sans en avoir la preuve concrète, il semble probable qu'il ait composé son Magnificat au cours de l'été 1749 comme carte de visite, dans l'espoir de succéder à son père malade comme Thomaskantor de Leipzig. Il posa sa candidature à ce poste à la mort de Jean-Sébastien en 1750 et, à nouveau, en 1755, chaque fois sans succès.

Trente ans plus tard, alors qu'il était directeur de la musique à Hambourg, Carl Philipp Emanuel révisa son Magnificat pour une exécution en 1779 ; il ajouta des trompettes et des timbales, développa la partie de cor et composa une nouvelle musique sur « Et misericordia ». Cet enregistrement suit la version révisée, mais conserve le poignant « Et misericordia » de 1749. À un certain point de vue, l'œuvre de Carl Philipp Emanuel est un hommage au Magnificat de son père : c'est très manifeste dans l'euphorie du ré majeur initial, le motif musclé en arpèges pour illustrer la puissance du Seigneur sur « Fecit potentiam »



(mis en musique par Carl Philipp Emanuel comme une aria de basse), et dans la citation presque mot pour mot sur « Deposuit potentes » où, comme son père, il dit au revoir aux puissants dans un flot de gammes qui tombent en cascade. Dans le dernier mouvement gargantuesque, qui commence comme une fugue en *stile antico* (« Sicut erat in principio ») et se développe en une double fugue majestueuse, avec un nouveau contre-sujet rapide, sur « Amen », Carl Philipp Emanuel déploie la maîtrise contrapuntique qu'il avait affinée avec son père.


Ailleurs dans cette œuvre éclectique, le langage est beaucoup plus moderne. Le contrepoint omniprésent dans le Magnificat de Jean-Sébastien est presque inexistant dans les mouvements solistes. L'aria de bravoure du ténor « Quia fecit mihi magna », colorée par des cors dans l'aigu, aurait pu sortir directement d'un opéra du compositeur de la cour de Dresde Johann Adolf Hasse. Et si le « Deposuit potentes » passionné, écrit sous la forme d'un duo alto-ténor, copie son motif initial effréné directement sur Jean-Sébastien, la suite mélodique élégante et les textures



homophoniques, étayées par une ligne de basse marchante, appartiennent vraiment à une période ultérieure.

Carl Philipp Emanuel affirme son indépendance dans les arias « Quia respexit » et « Suscepit Israel », toutes deux dans sa veine très tendre de l'*Empfindsamkeit*—le culte voué au XVIII^e siècle à la « sensibilité exacerbée » dont il était le représentant le plus éloquent. Le « Quia respexit » de la soprano évoque l'humble servante dans de douces phrases gémissantes, avec une chute vers le bas pour dépeindre « humilitatem ». Les mots « ecce enim » inspirent une toute nouvelle confiance dans la tonalité (qui se réchauffe du mineur au majeur) et dans la ligne vocale. L'aria d'alto « Suscepit Israel », que fait briller la sonorité limpide et calme de deux flûtes, est encore plus touchante. Ici, comme dans l'« Et misericordia eius », CPE Bach tempère l'émotivité de l'*Empfindsamkeit* avec des lignes mélodiques d'une grâce italianisante. On entrevoit déjà Mozart à l'horizon.


RICHARD WIGMORE © 2018
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



Magnificat anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.
Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

LUKE 1: 46–55



Mon âme magnifie le Seigneur.
Et mon esprit exulte en Dieu, mon sauveur.
Car il a jeté les yeux sur l'abaissement
de sa servante :
oui, désormais toutes
les générations me diront bienheureuse.
Car lui qui est puissant a fait pour moi de grandes choses ;
et saint est son nom.
Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.
Il a déployé la puissance de son bras :
il a dispersé ceux au cœur superbe.
Il a renversé les puissants de leur siège,
et élevé les humbles.
Il a comblé de biens les affamés
et renvoyé les riches les mains vides.
Il est venu en aide à Israël, son serviteur,
se rappelant sa miséricorde.
Selon qu'il avait annoncé à nos pères,
en faveur d'Abraham et de sa postérité à jamais.

Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.
Comme il était au commencement,
comme il est maintenant, et comme il sera toujours,
et pour les siècles des siècles. Amen.

BACH *Magnificat*


DREI BACH'SCHE MAGNIFICAT-VERTONUNGEN, drei Generationen, drei unterschiedliche ästhetische Perspektiven. Der sorgfältig ausgearbeitete, hochbarocke Ausdruck des berühmten Werks von Johann Sebastian Bach war bereits veraltet, als sein zweiter Sohn, Carl Philipp Emanuel, 1749 seinerseits das Magnificat vertonte und dabei Überreste des Barock mit dem empfindsamen Stil Norddeutschlands verband. Die Version von Emanuels jüngerem Halbbruder Johann Christian schließlich orientiert sich, mit Ausnahme der kurzen Schlussfuge im *stile antico*, an den Galanterien des italienischen Stils, wo die Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Musik oft verschwimmen. Vielleicht war es aus geschwisterlicher Rivalität heraus, dass Emanuel die Musik Johann Christians einst folgendermaßen kritisierte: „Sie fällt hinein [ins Ohr] und füllt es aus, lässt aber das Herz leer.“ Eine ungerechte Stichelei, wenn auch insofern nachvollziehbar, als dass sie von einem Komponisten kam, der den modischen weltlichen und galanten Stil nicht sonderlich schätzte, sondern dessen Credo es war, dass die Musik nicht allein unterhalten, sondern „das Herz rühren“ und die „Leidenschaften erwecken“ müsse.

Johann Sebastian Bach war offenbar dazu entschlossen, Furore zu machen, als er am 30. Mai 1723 das Thomaskantorat in Leipzig übernahm. Für den ersten großen Festtag seiner Amtszeit, Mariä Heimsuchung am 2. Juli, komponierte er eine Magnificat-Vertonung in Es-Dur für die aufwendigste Besetzung, die ihm zur Verfügung stand, um seine Kunst in vollem Glanz erstrahlen zu lassen. Bei einer weiteren Aufführung am ersten Weihnachtsfeiertag desselben Jahres fügte er vier Weihnachtslieder ein. Gegen Ende der 1720er oder zu Beginn der 1730er Jahre überarbeitete Bach sein Magnificat, nahm die weihnachtlichen Interpolationen wieder heraus, transponierte es von Es-Dur hinunter nach D-Dur (eine deutlich einfachere

Tonart für die Trompeten) und ersetzte zwei Blockflöten mit Flöten. In der überarbeiteten Version ist die Vertonung des Lobgesangs Marias (Lk 1, 46–55) für fünfstimmigen Chor, fünf Solisten und Orchester heute wahrscheinlich das am meisten aufgeführte Chorwerk Bachs, und das aus gutem Grund. Es ist beachtenswert kurzgefasst (entsprechend der Beschränkungen des Vesper-Gottesdienstes), hat wirkungsvoll konzentrierte Chöre und farbenreiche Arien und kombiniert unmittelbaren melodischen Reiz mit klanglicher und architektonischer Grandezza.

Die tragenden Säulen des Magnificats sind die drei D-Dur-Chöre mit Pauken und Trompeten: „Magnificat anima mea“ zu Beginn, „Fecit potentiam“ in der Mitte und das abschließende „Gloria Patri“. Die Musikblöcke zwischen diesen Säulen bestehen jeweils aus Soloarien, einem Ensemble und einem Chor, und in typisch Bach'scher Symmetrie wird die Tonartenabfolge der ersten drei Nummern—D-Dur, D-Dur, h-Moll—in den letzten drei spiegelbildlich wiederholt.


Der Eingangschor, eingerahmt von zwei Orchester-Ritornelli, ist ein besonders brillantes Bach'sches Klanggewebe. Inmitten überschwänglicher Sechzehntelwellen intonieren die Trompeten Fragmente des Gregorianischen *Tonus peregrinus*, auf den das Magnificat ursprünglich gesungen wurde. In den darauffolgenden beiden Arien, jeweils für zweiten und ersten Sopran, weicht die Stimme der Menge derjenigen von Maria selbst. Das aufwärts gerichtete Arpeggio des sanft schwingenden, menuettartigen „Et exultavit“ gibt sofort die Bedeutung der Worte wieder, während „Quia respexit“ ein sanfter Dialog zwischen Sopran und Oboe d'amore ist, in der eine schmerzlich absteigende Tonleiter das Wort „humilitatem“ ausdrückt. In die Schlusskadenz der Arie bricht der Chor in dramatischer Weise herein, als könne die Menge „aller Geschlechter“ nicht länger davon abgehalten werden, die Jungfrau zu



preisen. Bach stellt den Effekt einer riesigen Menschenmenge sehr plastisch mit Hilfe von dichten Imitationen dar, die in einer packenden Engführung den Höhepunkt erreichen, wo die Stimmen alle auf demselben Ton einfallen.


In „Quia fecit mihi magna“ setzt Bach die Solo-Bassstimme dazu ein, Macht und Majestät zu suggerieren; die Begleitung wird vom Continuo-Apparat allein besorgt. Die elegische Zärtlichkeit des Alt-Tenor-Duetts „Et misericordia“ illustriert mit durchhängenden Phrasen das Wort „timentibus“; die Instrumentalbegleitung liefert mit Flöten und gedämpften Geigen und Bratschen ein exquisites Klangbild. Nach einem strahlenden Wechsel von G nach D-Dur zeichnet der zentrale fugenartige Chor „Fecit potentiam“ die Macht des Herrn mit einem hartnäckigen Bass-Ostinato und Momenten muskulöser Chorkoloratur nach. Wenn die Stolzen entsprechend zerstreut sind, fällt die Musik auseinander, und zwar mit einem wunderbar verächtlichen verminderten Septakkord auf dem letzten „superbos“. In einem von herzerreißenden Dissonanzen dominierten Adagio sinnt der Chor dann voller Ehrfurcht über die Zerstörung nach, die sich gerade vollzogen hat.

In dem folgenden Satz, „Deposuit potentes de sede“ ist Bachs Wortmalerei zugleich lebhaft und kurzweilig. Der Tenor-Solist vernichtet die Mächtigen händereibend mit fallenden Tonleitern, und illustriert dann „exaltavit“ mit emporschnellender Koloratur und „humiles“ mit ausgehaltenen tiefen Tönen, was alles in der voranschreitenden Bewegung der Musik enthalten ist. Die Alt-Arie „Esurientes implevit bonis“ stellt einen wunderschönen Kontrast zu all der Heftigkeit dar; der anmutige Gesangspart ist gegen den durchsichtigen Klang von zwei Flöten mit Pizzicato-Bass gesetzt. Am Schluss besiegelt Bach das Konzept der Leere in geistreicher Weise, indem er die Flöten vor ihrer Schlusskadenz verstummen lässt und mit einem baren E im Bass endet.



„Suscepit Israel“ ist als Solisten-Terzett für die drei Oberstimmen angelegt (alle natürlich aus Bachs Knabenchor), die ihre zart-ernsten Partien singen, während die Oboen den *Tonus peregrinus* intonieren, auf den die Trompeten im Eingangschor angespielt hatten. Bach bereitet mit einer strengen A-cappella-Fuge, deren altertümlicher Stil sicherlich von den Worten „patres nostros“ angeregt ist, auf die Doxologie vor. Danach sorgt das „Gloria Patri“ für ein wunderschönes Gefühl von Ausdehnung und Freiheit, wenn die blockartigen Ausrufe des Chors von Koloraturen durchbrochen werden. Der Tradition entsprechend nimmt Bach die Worte „Sicut erat in principio“ wörtlich und lässt den jubelnden Eingangschor noch einmal erklingen, jedoch in äußerst verdichteter Form—damit zeigt er die neue strukturelle Funktion der Musik als Pendant zum Gloria anstelle, wie zuvor, als ausgedehnten, eigenständigen Satz.


Bevor er 1762 nach London aufbrach und sich einen Namen als modischer Instrumentalmusik- und Opernkomponist machte, schien der jüngste und kosmopolitischste Bachsohn **Johann Christian Bach** zu einer Karriere als Kirchenmusiker bestimmt—jedoch nicht von der Art, wie sein Vater sie gutgeheißen hätte. Als einziges Mitglied der Bachfamilie überquerte er die Alpen und kam nach einem Lehraufenthalt bei dem berühmten Pädagogen Padre Martini in Bologna 1755 in Mailand an. Innerhalb von zwei Jahren wurde er, sehr zum Missfallen seiner streng lutherischen Familie, von der katholischen Kirche empfangen. Zwischen 1755 und 1760 komponierte er eine Reihe von geistlichen Werken in lateinischer Sprache, die meisten auf Betreiben seines Förderers, Graf Agostino Litta. Zwar ist der genaue Anlass nicht bekannt, doch scheint es plausibel, dass Johann Christians dritte Magnificat-Vertonung von 1760 (seine ersten beiden Vertonungen sind für Doppelchor gesetzt) für einen Vesper-Gottesdienst im Mailänder Dom entstand, an den er im Juni des Jahres als Organist berufen worden war.



Ebenso wie in den frühen geistlichen Werken Mozarts und Haydns zu beobachten ist, bedient Johann Christian sich in seinem Magnificat—deutlich kürzer als die Vertonungen seines Vaters und Halbbruders—eines fröhlichen, italienisch anmutenden und fast opernhafte Stils, der mit einer Fuge im *stile antico* bei „Et in saecula saeculorum“ am Ende kombiniert wird; seine kontrapunktischen Künste hatte er bei Padre Martini verfeinert. Die Anlage ist für Streicher mit jeweils zwei Oboen und Trompeten, obwohl die Letzteren auf die Töne C, G und D begrenzt sind und sehr viel dezenter auftreten als in den Magnificat-Vertonungen von JS und C Ph E Bach.

Johann Christian teilt den Lobgesang in fünf knappe Abschnitte ein, wobei drei lebhaft C-Dur-Blöcke langsamere Episoden in eng verwandten Tonarten umrahmen. Im ersten und dritten Teil ist der Orchestersatz in dem spontanen, geschäftigen Stil der frühen italienischen Symphonie gehalten, dem die Vokalpartien zumeist in schlichten Harmonieblöcken aufgesetzt sind. Ein Solo-Sopran stellt die Stimme Marias bei „Quia respexit humilitatem ancillae suae“ dar, worauf eine Oboe lebhaft eingeht. Zu Beginn des dritten Abschnitts, „Fecit potentiam“, verkündet ein stolz heranschreitender Solo-Bass göttliche Allmächtigkeit, während die Altstimme in die Tiefe hinabsteigt, um die Mächtigen von ihrem Thron zu stoßen. Gegen Ende dieses Teils bekommen die Reichen ihr Fett weg, und zwar in Form von einer fröhlich-spöttischen Koloratur des Tenors auf „inanes“.


Der erste langsame Abschnitt, „Et misericordia eius“ in c-Moll, hat die gleiche gewichtige Gangart im Dreiertakt wie in der deutlich längeren Vertonung von Carl Philipp Emanuel (die Johann Christian zweifellos kannte). Vor der kurzen, jedoch robusten Schlussfuge kommt eine überraschend gedämpfte Vertonung des „Gloria Patri“ (Larghetto, F-Dur)—weit entfernt von den jubelnden Trompeten JS und C Ph E Bachs.



Über zwanzig Jahre zuvor, 1738, hatte **Carl Philipp Emanuel Bach** „ein unvermuteter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen“ erreicht, woraufhin er nach Ruppin zu dem zukünftigen preußischen König, Friedrich dem Großen, reiste. Friedrich war der widersprüchlichste Monarch des 18. Jahrhunderts—einerseits ein skrupelloser Machthaber, dessen militärische Abenteuer zum Vorbild für den späteren deutschen Expansionismus wurden, andererseits ein frankophiler Sohn der Aufklärung, ein passionierter Sozialreformer und ein Musiker, der die sanfte, pastorale Flöte zum absoluten Muss für adelige europäische Laienmusiker machte. Emanuel sollte über 30 Jahre lang in seinem Dienst bleiben. Zu Beginn der 1750er Jahre, nach dem Tode Johann Sebastians, lebte und studierte der junge Johann Christian eine Weile bei seinem Halbbruder in Potsdam.


Als Cembalist am Hofe Friedrichs stand Bach beileibe nicht an der Spitze der musikalischen Hierarchie und verdiente damit auch deutlich weniger als seine höher gestellten Kollegen. Über ihm standen der Kapellmeister Carl Heinrich Graun sowie Johann Joachim Quantz, Friedrichs Lieblingsflötist und Flötenlehrer. Als deutlich weniger gefügte Persönlichkeit (nicht umsonst war er ein Bach) störte Emanuel sich zunehmend an seinem Status und der am Hof allgegenwärtigen Kriecherei. Mehr als einmal bemühte er sich um einen Ausweg. Zwar lässt es sich nicht eindeutig beweisen, doch ist es wahrscheinlich, dass er sein Magnificat im Sommer 1749 als musikalische Visitenkarte komponierte, in der Absicht, der Nachfolger seines inzwischen erkrankten Vaters an der Thomaskirche zu werden. Er bewarb sich um die Stelle nach dem Tode Johann Sebastians im Jahre 1750, und erneut 1755, war jedoch beide Male erfolglos.

Drei Jahrzehnte später, inzwischen Musikdirektor in Hamburg, überarbeitete Emanuel sein Magnificat für eine Aufführung im Jahre 1779. Dabei fügte er dem



Orchestersatz Pauken und Trompeten hinzu, arbeitete die Hornpartie aus und komponierte den Satz „Et misericordia“ neu. Der vorliegenden Aufnahme liegt die überarbeitete Version zugrunde, doch erklingt das „Et misericordia“ in seiner ergreifenden Fassung von 1749. In gewisser Hinsicht ist das Werk Emanuels als Hommage an das väterliche Magnificat zu verstehen: besonders deutlich wird dies in der D-Dur-Euphorie des Beginns, dem muskulösen Arpeggio-Motiv, mit dem die Macht Gottes in „Fecit potentiam“ illustriert wird (von Emanuel als Bass-Arie vertont), und dem fast wörtlichen Zitat in „Deposuit potentes“, wo, ebenso wie bei JS Bach, die Mächtigen mit einer Flut abwärts gerichteter Tonleitern vertrieben werden. In dem riesigen Schlusssatz, der als Fuge im *stile antico* beginnt („Sicut erat in principio“) und sich in eine majestätische Doppelfuge mit einem neuen Gegenthema ausdehnt, entfaltet Emanuel die kontrapunktische Meisterhaftigkeit, die er bei seinem Vater erlernt und perfektioniert hatte.


An anderen Stellen in diesem eklektischen Werk ist die Tonsprache deutlich moderner. Der in Johann Sebastian Vertonung allgegenwärtige Kontrapunkt kommt hier in den Solosätzen praktisch gar nicht vor. Die Bravour-Arie „Quia fecit mihi magna“ für Tenor, farblich unterlegt von hohen



Hörnern, könnte direkt aus einer Oper des Dresdener Hofkomponisten Johann Adolf Hasse stammen. Und während das feurige „Deposuit potentes“, als Alt-Tenor-Duett gesetzt, das Anfangsmotiv direkt von Johann Sebastian übernimmt, gehören die elegante melodische Fortführung und die homophonen Texturen, untermauert von einem marschierenden Bass, eindeutig einer späteren Zeit an.

Ebenso tut Emanuel in den Arien „Quia respexit“ und „Suscepit Israel“, beide im zartesten, empfindsamsten Stil gehalten (Emanuel war einer der gewandtesten Vertreter dieser Stilrichtung), seine Unabhängigkeit kund. In der Sopran-Arie „Quia respexit“ wird die bescheidene Magd mit sanften Seufzerfiguren dargestellt; ein Sturz in die Tiefe veranschaulicht „humilitatem“. Die Worte „ecce enim“ erwecken neues Zutrauen zur Tonalität (ein Erwärmen von Moll nach Dur) und zur Gesangsstimme. Noch anrührender ist die Alt-Arie „Suscepit Israel“, poliert von dem kühlen, durchsichtigen Klang zweier Flöten. Ebenso wie in der Chor-Nummer „Et misericordia eius“ mildert Bach hier das Pathos der Empfindsamkeit mit Melodiesträngen von italienisch anmutender Grazie und Haltung. Mozart ist bereits am Horizont auszumachen.


RICHARD WIGMORE © 2018
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



Magnificat anima mea Dominum.
Et exsultavit spiritus meus in Deo, salutari meo.
Quia respexit humilitatem
ancillae suae:
ecce enim ex hoc
beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel, puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham, et semini eius in saecula.

Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio,
et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

LUKE 1: 46–55



Meine Seele erhebt den Herrn.
Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands.
Denn er hat auf die Niedrigkeit
seiner Magd geschaut.
Siehe, von nun an preisen mich selig
alle Geschlechter.
Der Allmächtige wirkt Wunder für mich,
geheiligt sei sein Name.
Seine Barmherzigkeit überdauert Jahrhunderte
für die, die ihn fürchten.
Er streckt seinen starken Arm aus
und zerstreut, die stolzen Herzens sind.
Er stößt die Mächtigen von ihrem Thron
und erhöht die Niedrigen.
Er nährt die Hungrigen mit guter Nahrung,
schickt die Reichen mittellos weg.
Er beschützt Israel, seinen Diener,
und erinnert sich an seine Barmherzigkeit,
die er unseren Vätern verheißen hat,
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und dem Heiligen Geist.
Wie es war im Anfang,
jetzt und immerdar,
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

