

Bach
Gardiner

Easter Oratorio
Actus tragicus

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Actus tragicus

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106

Easter Oratorio

Osteroratorium

Oratorio de Pâques

Kommt, eilet und lauft BWV 249

Hannah Morrison *soprano*

Meg Bragle *alto*

Nicholas Mulroy *tenor*

Peter Harvey *bass*

The Monteverdi Choir

The English Baroque Soloists

John Eliot Gardiner

CD 60:15

Actus tragicus

19:08 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit bwv 106

- 1 (2:41) 1. *Sonatina*
- 2 (1:34) 2a. *Coro* Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
- 3 (2:13) 2b. *Arioso: Tenor* Ach, Herr, lehre uns bedenken
- 4 (1:03) 2c. *Aria: Bass* Bestelle dein Haus
- 5 (3:32) 2d. *Coro ed Arioso: Sopran* Es ist der alte Bund
- 6 (1:51) 3a. *Aria: Alt* In deine Hände befehl ich meinen Geist
- 7 (3:45) 3b. *Arioso: Bass con Choral: Alt* Heute wirst du mit mir im Paradies sein
- 8 (2:27) 4. *Coro (Choral)* Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit

Easter Oratorio

41:07 Kommt, eilet und laufet bwv 249

- 9 (3:46) 1. *Sinfonia*
- 10 (3:51) 2. *Adagio*
- 11 (4:31) 3. *Coro* Kommt, eilet und laufet
- 12 (0:58) 4. *Recitativo: Alt, Sopran, Tenor, Bass* O kalter Männer Sinn!
- 13 (10:55) 5. *Aria: Sopran* Seele, deine Spezereien
- 14 (0:45) 6. *Recitativo: Tenor, Bass, Alt* Hier ist die Gruft
- 15 (7:09) 7. *Aria: Tenor* Sanfte soll mein Todeskummer
- 16 (0:58) 8. *Recitativo: Sopran, Alt* Indessen seufzen wir
- 17 (5:28) 9. *Aria: Alt* Saget, saget mir geschwinde
- 18 (0:34) 10. *Recitativo: Bass* Wir sind erfreut
- 19 (2:12) 11. *Coro* Preis und Dank

Actus tragicus Easter Oratorio

Even to his most ardent admirers Bach can at times seem a little remote: his genius as a musician – widely acknowledged – is just too far out of reach for most of us to comprehend. But that he was a very *human* human being comes across in all sorts of ways: not so much from the bric-a-brac of personal evidence such as family letters and first-hand descriptions, which are few and far between, but from chinks in his musical armour-plating, moments when we glimpse the vulnerability of an ordinary person struggling with an ordinary person's doubts, worries and perplexities. One such is *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 – the *Actus tragicus*, a funerary piece that Bach probably wrote in Mühlhausen in 1707 when he was still only twenty-two.

We don't know the exact occasion for which

the *Actus tragicus* was composed. There has been conjecture that it was written for his uncle Tobias Lämmerhirt, who died in August 1707 and whose legacy of 50 gulden allowed Bach to marry his second cousin Maria Barbara on 17 October. Another possibility is that it commemorates Susanne Tilesius, the sister of Bach's friend and ally Pastor Eilmar of Mühlhausen. Susanne was thirty-four when she died and left a husband and four children, just as Bach's own mother had done twelve years before. Might the *Actus tragicus* in some way be a cathartic musical outpouring of his own unresolved grief? It is possible that Susanne and his mother are both being invoked in the solo soprano's entreaty 'Come, Lord Jesus, come', which is repeated over and over again at the very centre of the work (No.2d). On this evidence the subject of death was a preoccupation, or at least a recurrent theme with Bach; it is supported by the significant proportion of books he amassed over time devoted to the Lutheran *ars moriendi*. Precociously, he seems to have learnt how the colossal force of faith embodied and enacted in music could deprive death of its powers to terrify, as though concurring with Montaigne (whom he certainly never read), 'Let us banish the strangeness of death: let us practice it, accustom ourselves to it, never having anything so often present in our minds than death: let us always keep the image of death in our imagination – and in full view.'

Many of Bach's later works, including the two great Passion settings, deal with death as a dichotomy between a world of tribulation and the hope of redemption – quite standard in the religion of the day. But none does so more poignantly or

serenely than the *Actus tragicus*. This extraordinary music, composed at such a young age, is never morbid, saccharine or self-indulgent; on the contrary, though deeply serious, it is consoling and full of optimism. Part of its attraction lies in its unusually soft-toned instrumentation: just two recorders, a pair of violas da gamba and an organ. With this restricted palette Bach manages to create miracles: the opening sonatina comprises twenty of the most heart-rending bars in all of his works. From the yearning dissonance given to the two gambas, to the ravishing way the recorders entwine and exchange adjacent notes, slipping in and out of unison, we are being offered music to combat grief. The whole work lasts less than twenty minutes and flows seamlessly through several switches of mood and metre. As often in the best music, there is a brilliant use of silence. After the soprano's pleas for release from this world Bach ensures that all the other voices and instruments drop out one by one, leaving her unsupported voice to trail away in a fragile arabesque. Then he notates a blank bar with a pause over it. This active, mystical silence turns out to be the exact midpoint of the work.

The more you peer below the surface, the more complex the *Actus tragicus* turns out to be. Composite texts had come into fashion in northern Germany from the 1670s onwards, the idea being to elucidate and interpret the Scriptures by juxtaposing different passages on a single theme. In all likelihood Bach got the idea of selecting seven biblical quotations and interleaving them with familiar Lutheran chorales from the theologian Johann Gottfried Olearius. The arrangement of the text presents us with a clear

juxtaposition of Old Testament Law and New Testament Gospel. Luther put it this way: 'The voice of the Law terrifies because it dings into the ears of smug sinners: "In the midst of earthly life, snares of death surround us." But the voice of God cheers the terrified sinner with its song: "In the midst of certain death, life in Christ is ours."' The timing of any individual death was God's secret: it is He who 'sets the clock' of human life and orders matters according to His own timetable. Luther's underlying purpose is to prepare the believer 'to die blessedly' and to comfort the bereaved with the notion that life is essentially a preparation for death: acceptance of this provides the only reliable way of coming to terms with our humanity and the futility of our endeavours.

The way Bach matches his musical design to the theological principles outlined in the text is breathtaking. To mirror the theological division between Law and Gospel, he sets out a symmetrical ground-plan, the individual movements arranged so that, as listeners, we can trace in music the journey of the believer progressing via Old Testament Scripture (with its bald statements about the inevitability of death) downwards to his lowest ebb and then, through prayer, upwards again to a more spiritual future. The solo interventions on both sides of the divide are arranged in contrasted pairs, making it easy to follow the chiasmic pattern and the deliberate contrasts. Thus the first of two solos for bass (No.2c) is an authoritative Old Testament injunction to 'set thy house in order, for thou shalt die, and not live'. This is answered by Christ's words from the Cross to the malefactor (No.3b), 'Today shalt thou be with me in paradise'. Overlapping the second of these solos is

Luther's version of the Song of Simeon, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin... Der Tod ist mein Schlaf worden* ('In peace and joy I now depart... Death has become my sleep'). If Bach intended a musical representation of physical extinction anywhere in the piece, it must be here, as the two gambas peter out at the end of the chorale, a reminder to the devout listener that the hour of death can unleash an intensification of the Devil's wiles. And, as if he had not done enough already to mirror Scripture with music, Bach goes a step further, allegorically leading the believer to understand and accept the pattern of his life by providing a symmetrical progression of keys, modulating downwards from E flat (the home key) via C minor and F minor for those grim Old Testament injunctions, via that nadir of silence to the remote B flat minor, then rising with the comfort of the Gospel texts via A flat and C minor back to E flat. The pattern is perhaps intended to prod the listener into reflecting on Christ's own life, his birth, crucifixion, death and resurrection.

Yet the most impressive feature of Bach's fusion of music and theology occurs in that central silent bar to which we as listeners are irresistibly drawn. Bach's final, masterly coup – to illustrate the believer's crisis of faith and overwhelming need of divine help – is to leave the soprano's immediately preceding notes tonally ambiguous – her voice just evaporating into that desperate cry. There is no resolution, not even a partial closure that might carry the harmony towards a stable cadence: so it is up to *us* how we interpret it in the silence that follows. If we hear it at face value as a weak perfect cadence (a *tierce de Picardie* in F minor), that would indicate death as a kind of full

stop. But perhaps we are being gently nudged to hear the final oscillation between A and B flat as leading note and tonic respectively, in the key of the movement which follows, B flat minor. In that case Bach's message is one of hope, the tonal upswing indicating that Christ's intervention guarantees that death is only a midway point on our journey, the beginning of whatever comes after.

It has often puzzled me why the Easter Oratorio BWV 249 is sometimes considered the ugly (or at least forgotten) duckling among Bach's choral works. That is certainly not how Bach himself saw it. Agreed, its origins were not especially propitious. In 1725 he hastily reworked a pastoral *dramma per musica*, recently composed for the Weissenfels court, into a cantata for Easter Sunday, its two shepherds (Menalcas and Damoetas) and two shepherdesses (Doris and Sylvia) transformed, not wholly convincingly, into Christ's disciples, racing each other to the empty tomb on Easter morn. Uniquely, he provided no chorales. He returned to this Easter cantata around 1738, expanding and rescoring it. What emerged was the Easter Oratorio, which was then subjected to further revision between 1743 and 1746, with the opening duet burgeoning into a four-part chorus. This is the version we have recorded.

By now the earlier identification of the four vocal parts with the roles of the two Marys, Peter and John had been virtually expunged. Bach's intent here was manifestly to eliminate the theatrical flavour of the cruder cantata version and to give a more consistently meditative emphasis to the paraphrased

scriptural narrative, in which the expression of human emotional responses to the Resurrection is paramount. By the time he had revised it for the last time – on 6 April 1749, just three days after his final restoration of the *St John Passion* – this was now a much more polished creation, worthy to set beside the Ascension Oratorio, BWV 11.

The first three movements of the Easter Oratorio are all in triple time (unique in Bach's oeuvre), laid out like a concerto of the period: a festive sinfonia scored for trumpets, drums, oboes, bassoon and strings, a superbly crafted adagio for oboe (or flute) and strings redolent of a Venetian slow movement, and then a lively da capo chorus. What follows is a sequence of recitative and aria pairings constructed rather like a dance suite: a slow minuet (No.5) for soprano with flute obbligato suggestive of the agency of the Holy Spirit and the consolation of prayer floating heavenward, a pastoral bourrée (No.7) for tenor and a pair of recorders (a reminder of the *Actus tragicus*), a sprightly gavotte (No.9) for the alto with an oboe d'amore colouring the string band (and a hesitant, melting end to the B section, almost a blueprint of a Mozartian tragedienne's grief) and a gigue as a final chorus of thanksgiving (No.11) involving the expanded orchestra and including a brief cameo appearance for the lion of Judah.

John Eliot Gardiner, 2014

Selbst seinen glühendsten Bewunderern mag Bach zuweilen etwas abgelegen erscheinen: Sein – weithin anerkanntes – Genie als Musiker liegt unserem Verständnis einfach sehr häufig zu fern. Aber dass er sehr *menschlich* war, wird in jeder Hinsicht immer wieder deutlich: nicht so sehr durch das Sammel-surium an persönlichen Dokumenten wie Familien-briefen und Berichten aus erster Hand, die recht selten sind, sondern durch die Ritzen in seiner musikalischen Panzerung, jenen Momenten, die einen Einblick gewähren in die Verletzlichkeit eines gewöhnlichen Menschen, der sich mit den Zweifeln, Sorgen und der Ratlosigkeit eines gewöhnlichen Menschen quält. Ein solcher Augenblick ist *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 – der *Actus tragicus*, eine Trauerkantate, die Bach vermutlich

1707 in Mühlhausen schrieb, als er erst zweiund-zwanzig Jahre alt war.

Den konkreten Anlass, für den der *Actus tragicus* komponiert wurde, kennen wir nicht. Vermutet wurde, Bach habe ihn für seinen Onkel Tobias Lämmerhirt geschrieben, der im August 1707 verstorben war und dessen Vermächtnis von 50 Gulden Bach ermöglichte, am 17. Oktober seine Cousine zweiten Grades, Maria Barbara, zu heiraten. Eine weitere Möglichkeit ist, dass das Werk an Susanne Tilesius erinnern sollte, die Schwester des Mühlhausener Pfarrers Georg Christian Eilmar, der Bachs Freund und Verbündeter war. Susanne verstarb mit vierunddreißig Jahren und hinterließ einen Mann und vier Kinder, so wie Bachs eigene Mutter zwölf Jahre zuvor. Könnte der *Actus tragicus* in irgendeiner Weise eine musikalische Katharsis seiner eigenen, noch nicht verarbeiteten Trauer sein? Möglich ist, dass der flehentliche Ruf ‚Komm, Herr Jesu, komm‘, der in der Mitte des Werkes ständig wiederkehrt (Nr. 2 d), an Susanne wie auch seine Mutter gerichtet ist. Somit war also der Tod ein Thema, mit dem sich Bach auseinandersetzte, oder das zumindest bei ihm häufig wiederkehrte; eine erhebliche Anzahl an Büchern, die er über die Jahre bei sich ansammelte, waren der lutherischen *ars moriendi* gewidmet. Sehr früh scheint er begriffen zu haben, wie die in der Musik angelegte und in ihr agierende Kraft des Glaubens dem Tod die Macht nehmen konnte, die Menschen in Schrecken zu versetzen, so als stimme er Montaigne zu (den er sicher nie gelesen hat): ‚Nehmen wir dem Tod seine Fremdheit, tun wir es, gewöhnen wir uns daran, da wir doch an nichts so häufig denken wie an den Tod.

Führen wir uns ihn immer wieder vor Augen, und in jedweder Gestalt.'

Viele der späteren Werke Bachs, einschließlich der beiden großen Passionsvertonungen, befassen sich mit dem Tod als Dichotomie zwischen einer Welt der Drangsal und der Hoffnung auf Erlösung – wie es in der Religion damals durchaus die Regel war. Doch keines seiner Werke tut dies auf eine eindringlichere, gelassener Weise als der *Actus tragicus*. Diese außergewöhnliche Musik, in so jungen Jahren komponiert, ist nie trübsinnig, zuckersüß oder ausufernd; im Gegenteil, wenngleich tiefernt, ist sie doch trostreich und voller Optimismus. Ein Teil ihrer Anziehungskraft beruht auf ihrer ungewöhnlich zurückhaltenden Instrumentierung: nur zwei Blockflöten, ein Viola da gamba-Paar und eine Orgel. Mit dieser eingeschränkten Palette bewirkt Bach Wunder: Die einleitende Sonatina enthält zwanzig der herzergreifendsten Takte seines gesamten Œuvres. Von der sehnsuchtsvollen Dissonanz der beiden Gamben bis hin zu den beiden Blockflöten, die sich auf hinreißende Weise ineinander verflechten, benachbarte Noten austauschen, in ein Unisono und wieder aus diesem heraus gleiten, wird uns eine Musik geboten, die Trauer vertreiben soll. Das ganze Werk dauert weniger als zwanzig Minuten und durchfließt nahtlos verschiedene Stimmungsumschwünge und Wechsel des Metrums. Wie so oft in bester Musik wird die Stille brillant eingesetzt. Nach der flehentlichen Bitte des Soprans um Erlösung aus dieser Welt sorgt Bach dafür, dass alle anderen Stimmen und Instrumente nacheinander ausscheiden und sich die Sopranstimme ohne ihre Stütze in einer zarten Arabeske verliert. Dann notiert

er einen leeren Takt mit einem Pausenzeichen darüber. Diese aktive, mystische Stille erweist sich als der genaue Mittelpunkt des Werkes.

Je mehr man unter die Oberfläche blickt, um so komplexer erscheint der *Actus tragicus*. Mischtexte waren in Norddeutschland in den 1670er Jahren in Mode gekommen; durch die Nebeneinanderstellung verschiedener Textfragmente zu einem bestimmten Thema wollte man die Schrift erläutern und auslegen. Allem Anschein nach kam Bach durch den Theologen Johann Gottfried Olearius auf den Gedanken, sieben Bibelzitate auszuwählen und sie mit vertrauten lutherischen Chorälen zu verschachteln. Die Anordnung der Texte zeigt eine deutliche Gegenüberstellung des alttestamentlichen Gesetzes und des neutestamentlichen Evangeliums. Luther zufolge verbreite die Stimme des Gesetzes einen solchen Schrecken, weil sie dem selbstgefälligen Sünder in die Ohren dröhne: ‚Mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben.‘ Doch Gottes Stimme richte den verstörten Sünder wieder auf mit ihrem Lied: ‚Gottes Gabe ist das ewige Leben in Christo Jesu, unserem Herrn‘. Der Zeitpunkt des Todes jedes einzelnen Menschen war Gottes Geheimnis: Er ist es, der im menschlichen Leben ‚die Uhr stellt‘ und die Dinge nach seinem Zeitplan ordnet. Luther verfolgte den Zweck, den Gläubigen auf einen ‚gesegneten Tod‘ vorzubereiten und die Hinterbliebenen mit dem Gedanken zu trösten, dass das Leben im Grunde nur eine Vorbereitung auf den Tod sei: Ihn zu akzeptieren, ist die einzige Möglichkeit, unser Menschsein zu bewältigen und uns mit der Vergeblichkeit unseres Mühens abzufinden.

Die Art und Weise, wie Bach seine musikalische

Anlage auf die im Text angelegten theologischen Prinzipien abstimmt, ist atemberaubend. Um die theologische Trennung zwischen Gesetz und Evangelium wiederzugeben, ordnet er nach einem symmetrischen Grundriss die einzelnen Sätze so an, dass wir als Hörer in der Musik den Weg des Gläubigen verfolgen können, wenn er durch das Alte Testament der Heiligen Schrift (mit ihren nüchternen Aussagen über die Unvermeidlichkeit des Todes) nach unten schreitet bis zu seinem Tiefpunkt – und dann, durch Gebete, wieder aufwärts in eine geistlichere Zukunft. Die solistischen Interventionen auf beiden Seiten der Trennlinie sind in gegensätzlichen Paaren angeordnet, so dass der Verkreuzung und den bewusst eingesetzten Kontrasten leicht zu folgen ist. So ist das erste der beiden Bass-Soli (Nr. 2 c) die alttestamentliche Aufforderung: ‚Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.‘ Die Antwort darauf sind die Worte, die Christus am Kreuz zu dem Übeltäter an seiner Seite spricht: ‚Heute wirst du mit mir im Paradies sein.‘ (Nr. 3 b) Mit dem zweiten dieser Bass-Soli überschneidet sich Luthers Version von Simeons Lobgesang: *Mit Fried und Freud ich fahr dahin ... Der Tod ist mein Schlaf worden*. Wenn Bach irgendwo in diesem Werk eine musikalische Darstellung des körperlichen Verlöschens beabsichtigte, dann muss es hier sein, wo die beiden Gamba am Ende des Chorals versickern, als Ermahnung an den andächtigen Hörer, dass die Todesstunde die Entfesselung der Listen des Teufels intensivieren kann. Und, als hätte Bach noch nicht genug getan, um die Heilige Schrift in der Musik widerzuspiegeln, geht er noch einen Schritt weiter und führt den Gläubigen auf

allegorischem Wege zum Verständnis und zur Akzeptanz seines Lebensmusters, indem er die Tonarten symmetrisch fortschreiten lässt – von Es-dur (der Grundtonart) nach unten moduliert, über c-moll und f-moll für die grimmigen alttestamentlichen Befehle, über jenen Tiefpunkt der Stille bis zum fernen b-moll – und dann wieder aufsteigt mit dem Trost der Evangelientexte, über As-dur und c-moll zurück zu Es-dur. Das Muster ist vielleicht darauf ausgelegt, den Hörer dazu anzuhalten, über das Leben Christi, seine Geburt, Kreuzigung, seinen Tod und seine Auferstehung nachzudenken.

Am meisten beeindruckt in Bachs Verschmelzung von Musik und Theologie jedoch in der Mitte des Werkes jener Takt der Stille, von dem wir als Hörer unwiderstehlich angezogen werden. Bachs letzter und meisterhafter Coup – um die Glaubenskrise des Gläubigen und die überwältigende Notwendigkeit göttlicher Hilfe zu schildern – lässt die unmittelbar vorausgehenden Noten der Sopranistin tonal doppeldeutig: Ihre Stimme verhält ganz einfach in jenem verzweifelten Schrei. Es gibt keine Auflösung, nicht einmal einen partiellen Schluss, der die Harmonie zu einer stabilen Kadenz tragen könnte. An uns liegt es demnach, wie wir die sich anschließende Stille interpretieren. Hören wir sie, wie sie sich darstellt, als schwache perfekte Kadenz (*pikardische Terz* in f-moll), würde das auf den Tod als eine Art Endpunkt verweisen. Doch vielleicht werden wir sanft dazu ermuntert, die abschließende Oszillation zwischen A und B als Leitton beziehungsweise Tonika von b-moll zu hören, der Tonart des folgenden Satzes. In diesem Fall verkündet Bach Hoffnung: Der tonale Aufstieg verweist darauf, dass Christus mit

seiner Intervention sicherstellt, dass der Tod nur eine Zwischenstation auf unserer Reise ist, der Anfang dessen, was auch immer danach kommen mag.

Mich hat oft irritiert, warum das Osteroratorium BWV 249 oft als das hässliche – oder zumindest vergessene – Entlein unter Bachs Chorwerken angesehen wird. Für Bach selbst war es das ganz sicher nicht. Zugegeben, die Ursprünge des Werkes waren nicht besonders günstig. 1725 schrieb er in aller Eile ein pastorales *dramma per musica*, das er unlängst für den Weißenfelser Hof komponiert hatte, zu einer Kantate für Ostersonntag um: Die beiden Schäfer, Menalcas und Damoetas, und die beiden Schäferinnen, Doris und Sylvia, wurden, auf nicht gerade sehr überzeugende Weise, in Jünger Jesu verwandelt, die einander am Ostermorgen zu dem leeren Grab hetzen. Als Besonderheit verzichtete Bach auf Choräle. Um 1738 kehrte er zu dieser Osterkantate zurück, erweiterte sie und instrumentierte sie neu. Das Ergebnis war das Osteroratorium, das er dann zwischen 1743 und 1746 noch einmal überarbeitete und dabei das Anfangsduett zu einem vierstimmigen Chor ausdehnte. Diese Version haben wir hier eingespielt.

Inzwischen war die frühere Gleichsetzung der Vokalparts mit den Rollen der beiden Marien, Petrus und Johannes so gut wie getilgt. Bachs Absicht war hier offenkundig, den theatralischen Beigeschmack der eher plumpen Kantatenfassung zu beseitigen und in der paraphrasierten biblischen Geschichte, in der die emotionale Reaktion des Menschen auf die Auferstehung von allergrößter Bedeutung ist, den meditativen Aspekt konsequenter herauszuarbeiten.

Die letzte Revision des Werkes – abgeschlossen am 6. April 1749, genau drei Tage nach der letzten Fassung der *Johannes-Passion* – war nun eine sehr viel geschliffenere Schöpfung, die ihren Platz an der Seite des Himmelfahrtsoratoriums BWV 11 durchaus verdiente.

Die ersten drei Sätze des Osteroratoriums, alle im Dreiertakt – was in Bachs Gesamtwerk einzigartig ist –, sind wie ein Instrumentalkonzert der Zeit angelegt: eine festliche Sinfonia für Trompeten, Trommeln, Oboen, Fagott und Streicher, ein ausgefeiltes Adagio für Oboe (oder Flöte) und Streicher, das an einen venezianischen langsamen Satz erinnert, und dann ein lebhafter Da-capo-Chor. Daran schließt sich ein Abfolge von Kopplungen zwischen Rezitativ und Arie an, die eher wie eine Tanzsuite angelegt ist: ein langsames Menuett (Nr. 5) für Sopran mit obligater Flöte, der auf das Wirken des Heiligen Geistes und die Tröstung durch das himmelwärts schwebende Gebet hindeutet, eine pastorale Bourrée (Nr. 7) für Tenor und zwei Blockflöten (eine Erinnerung an den *Actus tragicus*), eine muntere Gavotte (Nr. 9) für die Altstimme, mit einer Oboe d'amore, die der Streichergruppe Farbe gibt (und den B-Teil zögerlich, schmelzend ausklingen lässt, fast schon auf den Gram einer Mozart'schen Tragödin verweisend), und als abschließender Dankeschor (Nr. 11) eine Gigue, die ein erweitertes Orchester und einen Cameo-Auftritt des Löwen von Juda einbezieht.

John Eliot Gardiner, 2014

Actus tragicus Oratorio de Pâques

Même pour ses admirateurs les plus fervents, Bach peut sembler parfois quelque peu distant : son génie en tant que musicien – universellement reconnu – est simplement et bien souvent hors de portée pour que la plupart d’entre nous puissent l’appréhender. Mais que lui-même était un être humain très *humain*, voilà qui transparaît de bien des manières : non pas tant à travers les aspects à connotation personnelle, telles les lettres entre membres de la famille et descriptions de première main, à la fois rares et espacées dans le temps, mais bien les fissures de sa cuirasse musicale, moments où l’on peut entrevoir la vulnérabilité d’une personne ordinaire aux prises avec les doutes, soucis et incertitudes d’une personne ordinaire. Tel est le cas de *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (« Le temps de Dieu est le meilleur de tous ») BWV 106 –

Cantate funéraire, dite *Actus tragicus*, que Bach écrivit sans doute à Mühlhausen en 1707, alors qu’il n’avait que vingt-deux ans.

Nous ignorons pour quelle occasion spécifique l’*Actus tragicus* fut composé. On a supposé qu’il avait été écrit pour son oncle Tobias Lämmerhirt, qui mourut en août 1707 et dont le legs de cinquante florins permit à Bach d’épouser, le 17 octobre, sa cousine au second degré Maria Barbara. Autre possibilité : il pourrait commémorer Susanne Tilesius, sœur de son ami et allié le pasteur Eilmar de Mühlhausen. Susanne avait trente-quatre ans lorsqu’elle mourut, laissant un mari et quatre enfants, exactement comme la mère de Bach douze ans plus tôt. Se pourrait-il que l’*Actus tragicus* ait été une sorte d’épanchement musico-cathartique en réponse à sa propre douleur non résolue ? Il est possible que Susanne et la mère de Bach soient l’une et l’autre invoquées dans la supplication du soprano solo « viens Seigneur Jésus », laquelle est sans cesse répétée au centre même de l’œuvre (n°2d). Le thème de la mort était à l’évidence une préoccupation pour Bach, ou du moins un sujet récurrent ; en témoigne la proportion significative de livres consacrés à l’*ars moriendi* luthérien qu’il amassa au fil du temps. Il semble avoir appris très tôt combien la force colossale de la foi trouvant à s’exprimer à travers la musique pouvait priver la mort de son pouvoir de terrifier, comme s’il rejoignait Montaigne (que sans doute jamais il ne lut) évoquant « l’ennemi » : « Ôtons-lui l’étrangeté, pratiquons-le, accoutumons-le, n’ayons rien si souvent en la tête que la mort. À tous instants représentons-la à notre imagination et en tous visages » (*Essais*, Livre I, Chapitre XX).

Nombre d'œuvres plus tardives de Bach ont trait à la mort en tant que dichotomie entre un monde de tribulations et l'espoir de la rédemption – approche religieuse pour ainsi dire standard à cette époque. Mais aucune ne s'y prête de façon plus poignante ou plus sereinement que l'*Actus tragicus*. Jamais cette extraordinaire musique, composée à un âge si précoce, n'est morbide, sirupeuse ou complaisante ; au contraire, bien que profondément sérieuse, elle est consolatrice et pleine d'optimisme. Une part de sa séduction tient à son instrumentation aux teintes inhabituellement douces : seulement deux flûtes à bec, une paire de violes de gambe et un orgue. Avec cette palette réduite, Bach parvient à faire des miracles : les vingt mesures de la *Sonatina* d'introduction sont parmi les plus déchirantes de toute son œuvre. De l'ardente dissonance dévolue aux deux gambes jusqu'à la manière, ravissante, dont les deux flûtes à bec s'enlacent et échangent des notes voisines, tantôt à l'unisson, tantôt dissociées, une musique nous est offerte pour combattre la douleur. L'œuvre tout entière dure moins de vingt minutes et se déploie sans la moindre rupture, malgré plusieurs changements d'atmosphère et de mètre. Comme souvent dans les meilleures musiques, le silence y est brillamment utilisé. Après les supplications du soprano exprimant le désir d'être libéré de ce monde, Bach fait en sorte que les autres voix et instruments se retirent tous les uns après les autres, laissant sa voix, privée de soutien, s'estomper en une fragile arabesque. Et de noter ensuite une mesure à vide surmontée d'un point d'orgue. Ce silence actif, mystique, se révèle être l'exact épice de l'œuvre.

Plus on scrute sous la surface, plus la complexité de l'*Actus tragicus* transparaît. Les textes composés étaient devenus à la mode en Allemagne du nord à partir des années 1670, l'idée étant d'élucider et d'interpréter les Écritures en juxtaposant différents passages sur un même thème. Selon toute vraisemblance, Bach eut l'idée de sélectionner sept citations bibliques et de les associer à des chorals luthériens familiers du théologien Johann Gottfried Olearius. L'arrangement des textes nous offre une claire juxtaposition de la Loi de l'Ancien Testament et de l'Évangile du Nouveau Testament. Luther le formule ainsi : « La voix de la Loi terrifie car elle s'enfonce dans les oreilles de pécheurs imbus d'eux-mêmes : "Au cœur de la vie terrestre, les pièges de la mort nous entourent". Mais la voix de Dieu encourage par son chant le pécheur terrifié : "Au milieu d'une mort certaine, la vie en Christ est nôtre." » Le moment de la mort de tout individu est le secret de Dieu : c'est Lui qui « actionne l'horloge » de la vie humaine et ordonne chaque chose selon son propre calendrier. Le but sous-jacent de Luther est de préparer le croyant « à mourir en bienheureux » et de reconforter la famille du défunt par cette notion que la vie est avant tout une préparation à la mort : l'accepter constitue le seul moyen réellement fiable de faire finalement face à notre humanité et à l'inanité de nos entreprises.

La manière dont Bach fait coïncider sa propre conception musicale et les principes théologiques soulignés dans le texte est à couper le souffle. Pour refléter la séparation théologique entre Loi et Évangile, il met en œuvre une structure symétrique, les différents mouvements étant disposés de sorte

que nous, auditeurs, puissions suivre à travers la musique la progression du croyant, son parcours le conduisant de l'Ancien Testament (avec sa brutale affirmation du caractère inévitable de la mort) jusqu'à des abîmes de détresse avant de pouvoir remonter, au moyen de la prière, vers un futur plus spirituel. Les interventions solistes, d'un côté comme de l'autre de cette ligne de partage, sont ordonnées en paires contrastées, ce qui permet aisément de saisir cette structure en forme de chiasme et ses contrastes délibérés. Ainsi le premier des deux solos de basse (n°2c) est-il en forme d'autoritaire injonction de l'Ancien Testament à mettre « bon ordre en ta maison ; car tu vas mourir et ne resteras pas en vie ». Lui répondent les propres paroles du Christ en croix au bon larron (n°3b) : « Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis ». S'imbriquant dans le second de ces solos retentit la version de Luther du Cantique de Siméon, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin... Der Tod ist mein Schlaf geworden* (« En paix et avec joie je quitte ce monde... la mort est devenue mon sommeil »). Si Bach a envisagé une représentation musicale de l'extinction physique en un endroit de l'œuvre, ce ne peut être qu'ici, cependant que les deux violes s'essoufflent à la fin du choral, rappelant à l'auditeur dévot que l'heure de la mort peut déchaîner une intensification des ruses du malin. Et comme s'il n'en avait suffisamment fait pour refléter les Écritures dans la musique, Bach va plus loin encore, incitant de manière allégorique le croyant à comprendre et à accepter l'agencement de sa vie, faisant pour cela entendre une progression symétrique des tonalités, modulant – d'abord vers le bas – de *mi* bémol (ton principal), *via ut* mineur et *fa* mineur

pour les funestes injonctions de l'Ancien Testament et le nadir ou point le plus bas du silence, jusqu'au ton éloigné de *si* bémol mineur, avant de s'en revenir, avec le réconfort émanant des textes de l'Évangile, *via la* bémol et *ut* mineur, jusqu'à *mi* bémol. Peut-être un tel agencement est-il conçu pour exhorter l'auditeur à réfléchir à la propre vie du Christ – sa naissance, sa crucifixion, sa mort et sa résurrection.

C'est toutefois dans cette mesure centrale de silence que réside le trait le plus confondant de cette fusion chez Bach entre musique et théologie, mesure vers laquelle les auditeurs que nous sommes sont irrésistiblement attirés. L'ultime et magistral coup de maître de Bach – pour illustrer la crise endurée dans sa foi par le croyant et son besoin écrasant d'aide divine – est de laisser dans une ambiguïté tonale les notes du soprano qui la précèdent immédiatement – sa voix s'évaporant simplement en ce cri désespéré. Il n'y a pas là de résolution, pas même une chute partielle à même de conduire l'harmonie vers une cadence stable : à *nous* de voir comment l'interpréter dans le silence qui s'ensuit. Si nous n'y entendons, sans chercher plus loin, qu'une cadence parfaite inaboutie (tierce picarde en *fa* mineur), cela voudra dire que la mort est une sorte de point final. Mais peut-être sommes-nous ici subtilement invités à entendre l'ultime oscillation entre *la* et *si* bémol, notes dès lors respectivement perçues comme sensible et tonique, dans la tonalité du mouvement qui s'ensuit, *si* bémol mineur. Auquel cas le message de Bach se charge d'espoir : le mouvement tonal ascendant indique que l'intervention du Christ vaut garantie que la mort n'est qu'un point de passage dans notre cheminement, le début de ce qui vient après.

La manière dont l'*Oratorio de Pâques* BWV 249 est parfois considéré tel le vilain petit canard (ou est à tout le moins oublié) parmi les œuvres chorales de Bach m'a souvent rendu perplexe. Ce n'est assurément pas ainsi que Bach lui-même le voyait. Certes, ses origines ne furent pas particulièrement propices. En 1725, Bach retravailla à la hâte un *dramma per musica* pastoral récemment composé pour la cour de Weissenfels, dont il fit une Cantate pour le dimanche de Pâques – des deux bergers (Menalcas et Damoetas) et des deux bergères (Doris et Sylvia) transformés – bien que de façon pas tout à fait convaincante – en disciples du Christ, c'est à qui se rendra le premier au tombeau vide le matin de Pâques. Fait unique, Bach n'y inséra aucun choral. Il s'en revint à cette Cantate de Pâques vers 1738, l'augmentant et la réinstrumentant. Il en résulta l'*Oratorio de Pâques*, qui par la suite fut de nouveau soumis à révision entre 1743 et 1746, le duo initial s'élargissant jusqu'à devenir un chœur à quatre parties. C'est la version que nous avons enregistrée.

L'identification originelle des quatre parties vocales aux deux Marie (Marie mère de Jacques et Marie de Magdala), à Pierre et à Jean, en a été quasiment effacée. Manifestement, l'intention de Bach était ici d'éliminer la saveur théâtrale de la version cantate de l'œuvre, moins aboutie, et de donner une dimension méditative plus consistante au récit paraphrasant les Écritures, où l'expression des réactions émotionnelles et humaines face à la Résurrection est capitale. À l'époque de son ultime révision – le 6 avril 1749, trois jours seulement après la dernière reprise de la *Passion selon saint Jean* – l'œuvre était devenue une création beaucoup plus

achevée, digne d'être placée au côté de l'*Oratorio de l'Ascension* BWV 11.

Les trois premiers mouvements de l'*Oratorio de Pâques* sont tous sur mètre ternaire (situation unique dans l'œuvre de Bach), organisés tel un concerto de l'époque : une festive *Sinfonia* faisant appel aux trompettes, timbales, hautbois, bassons et cordes ; un *Adagio* superbement ouvragé pour hautbois (ou flûte) et cordes en manière de mouvement lent vénitien ; enfin un chœur enjoué avec *da capo*. Leur fait suite un enchaînement de couples de récitatifs et airs plutôt construit comme une suite de danses : un menuet lent (n°5) pour soprano avec flûte obligée, dont l'agencement évoque l'Esprit saint et la consolation de la prière flottant vers le ciel ; une bourrée pastorale (n°7) pour ténor et deux flûtes à bec (qui rappelle l'*Actus tragicus*) ; une alerte gavotte (n°9) pour alto, cependant qu'un hautbois d'amour colore le pupitre des cordes (avec une fin de section B hésitante et attendrissante, presque l'épure d'une douleur de tragédienne mozartienne) ; enfin une gigue en guise de chœur final d'action de grâces (n°11) faisant appel à l'orchestre au complet et qui renferme une brève apparition du lion de Juda.

John Eliot Gardiner, 2014

John Eliot Gardiner conducting
the Monteverdi Choir and
English Baroque Soloists
during the Bach Marathon at
the Royal Albert Hall, London,
Easter Monday, 2013
Photo Chris Christodoulou



Actus tragicus (?1707)
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106

Actus tragicus
God's own time is the very best time

Actus tragicus
Le temps de Dieu est le meilleur de tous

- 1 1. Sonatina**
- 2 2a. Coro**
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit,
wenn er will.
- 3 2b. Arioso: Tenor**
Ach, Herr, lehre uns bedenken, dass wir
sterben müssen, auf dass wir klug werden.
- 4 2c. Aria: Bass**
Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben
und nicht lebendig bleiben!
- 5 2d. Coro ed Arioso: Sopran**
Es ist der alte Bund:
Mensch, du musst sterben!
Sopran
Ja, komm, Herr Jesu, komm!
- 6 3a. Aria: Alt**
In deine Hände befehl ich meinen Geist;
du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.
- 7 3b. Arioso: Bass con Choral: Alt**
Heute wirst du mit mir im Paradies sein.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

- 1. Sonatina**
- 2a. Chorus**
God's own time is the very best time.
In him we live and move and have our being,
as long as He wills it.
In Him shall we die at the right time,
if He wills.
- 2b. Arioso**
Ah, Lord, teach us to number our days, that
we may apply our hearts unto wisdom.
- 2c. Aria**
Set thy house in order: for thou shalt die,
and not live.
- 2d. Chorus and Arioso**
This is the ancient law:
man, thou must perish!
Soprano
Even so, come, Lord Jesus, come!
- 3a. Aria**
Into Thine hand I commit my spirit;
Thou hast redeemed me, O Lord God of truth.
- 3b. Arioso and Chorale**
Today shalt Thou be with me in paradise.
In peace and joy I now depart
according to God's will,
I am consoled in heart and mind,
calm and quiet.
As God has promised me:
death has become my sleep.

- 1. Sonatina**
- 2a. Chœur**
Le temps de Dieu est le meilleur de tous.
En lui nous avons vie, mouvement et être,
tant qu'il le veut.
En lui nous mourons à l'heure juste,
quand il veut.
- 2b. Arioso**
Ah!, Seigneur, apprends-nous à songer
que nous devons mourir, de sorte que nous
devenions sages.
- 2c. Air**
Mets bon ordre en ta maison; car tu vas
mourir et ne resteras pas en vie!
- 2d. Chœur et arioso**
C'est l'ancienne Alliance:
homme, tu dois mourir!
Soprano
Oui, viens, Seigneur Jésus, viens!
- 3a. Air**
Entre tes mains je remets mon esprit;
tu m'as libéré, Seigneur, toi le Dieu fidèle.
- 3b. Arioso et choral**
Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.
Dans la paix et la joie je m'en vais
selon la volonté de Dieu,
en moi cœur et esprit sont apaisés,
dans la douceur et la quiétude.
Ainsi que Dieu me l'a promis:
la mort est devenue mon sommeil.

8 4. Coro (Choral)

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
sei dir, Gott Vater und Sohn bereit',
dem Heil'gen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
mach uns sieghaft
durch Jesum Christum, Amen.

*Text: Acts 17:28 (2a); Psalm 90:12 (2b); Isaiah 38:1 (2c);
Ecclesiasticus 14:18 and Revelation 22:20 (2d);
Psalm 31:6 (3a); Luke 23:43 and Martin Luther (3b);
Adam Reusner (4)*

Osteroratorium (1725, rev. ?1738)
Kommt, eilet und laufet BWV 249

4. Chorus (Chorale)

Glory, laud, praise and majesty
to Thee, God, Father and Son be given,
the Holy Ghost with these names!
May divine strength
make us triumph
through Jesus Christ, Amen.

Easter Oratorio
Come, hasten and run

4. Chœur (Choral)

Que gloire, louange, honneur et splendeur
te reviennent, Dieu Père et Fils,
et au Saint-Esprit par son nom !
La force divine
nous rend victorieux
par Jésus Christ, amen.

Oratorio de Pâques
Venez, hâtez-vous et courez

9 1. Sinfonia

10 2. Adagio

11 3. Coro

Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße,
erreicht die Höhle, die Jesum bedeckt!
Lachen und Scherzen
begleitet die Herzen,
denn unser Heil ist auferweckt.

12 4. Recitativo: Alt, Sopran, Tenor, Bass

Alt

O kalter Männer Sinn!
Wo ist die Liebe hin,
die ihr dem Heiland schuldig seid?

Sopran

Ein schwaches Weib muss euch beschämen!

Tenor

Ach, ein betrübtes Grämen

Bass

und banges Herzeleid

1. Sinfonia

2. Adagio

3. Chorus

Come, hasten and run,
you who are fleet of foot,
make for the tomb, where Jesus lies hidden!
Laughter and gladness
attend now our hearts,
for our Saviour has been raised up.

4. Recitative

Alto

O men so cold of heart!
Where is that love
which you owe the Saviour?

Soprano

A weak woman must put you to shame!

Tenor

Ah, our sad grieving

Bass

and anxious sorrow

1. Sinfonia

2. Adagio

3. Chœur

Venez, hâtez-vous et courez,
vous, pieds agiles,
rejoignez la grotte qui abrite Jésus !
Que le rire et la joie
accompagnent les cœurs,
car notre salut est ressuscité.

4. Récitatif

Alto

Ô esprit froid des hommes !
Qu'est donc devenu l'amour
dont au Sauveur vous êtes redevables ?

Soprano

Une faible femme doit donc vous faire honte !

Tenor

Hélas, un chagrin éploré

Basse

et une oppressante douleur

Tenor, Bass

hat mit gesalzenen Tränen
und wehmutsvollem Sehnen
ihm eine Salbung zugedacht,
Sopran, Alt
die ihr, wie wir, umsonst gemacht.

13 5. Aria: Sopran

Seele, deine Spezereien
sollen nicht mehr Myrrhen sein.
Denn allein
sich mit Lorbeerkränzen schmücken
schicket sich vor dein Erquickten.

14 6. Recitativo: Tenor, Bass, Alt

Tenor

Hier ist die Gruft,

Bass

und hier der Stein,
der solche zugedeckt.

Wo aber wird mein Heiland sein?

Alt

Er ist vom Tode auferweckt!

Wir trafen einen Engel an,
der hat uns solches kundgetan.

Tenor

Hier seh ich mit Vergnügen
das Schweiß Tuch abgewickelt liegen.

15 7. Aria: Tenor

Sanfte soll mein Todeskummer,
nur ein Schlummer,
Jesu, durch dein Schweiß Tuch sein.
Ja, das wird mich dort erfrischen
und die Zähnen meiner Pein
von den Wangen tröstlich wischen.

Tenor, Bass

intended to anoint Him here
with salty tears
and melancholy yearning,
Soprano, Alto
but it was for you, like us, in vain.

5. Aria

O soul, your spices
should consist no more of myrrh.
For only
with resplendent laurel wreaths
will you still your anxious longing.

6. Recitative

Tenor

Here is the tomb

Bass

and here the stone
which covered it.

But where might my Saviour be?

Alto

He has risen from the dead!

We met with an angel,
who made this known to us.

Tenor

I see now with joy
the shroud lying here unwound.

7. Aria

My final agony shall be gentle,
just a slumber,
O Jesus, due to Thy shroud.
Yea, it will refresh me there
and wipe the tears of my pain
consolingly from my cheeks.

Ténor, Basse

avec des larmes salées
et une souffrance angoissée
lui ont tenu lieu d'onction
Soprano, Alto
que vous, comme nous, en vain
lui avons dispensée.

5. Air

Âme, tes aromates
ne doivent plus être la myrrhe.
Car seul
se parer de couronnes de laurier
convient à ton réconfort.

6. Récitatif

Ténor

Voici le tombeau

Basse

et ici la pierre
qui fermait celui-ci.

Mais où peut être mon Sauveur ?

Alto

Il s'est éveillé de la mort !

Nous avons rencontré un ange
qui nous l'a annoncé.

Ténor

Je vois ici avec bonheur
le suaire qui gît déroulé.

7. Air

Douce me sera l'épreuve de la mort,
juste un sommeil,
Jésus, grâce à ton suaire.
Oui, là-bas il me rafraîchira
et les pleurs de ma douleur
des joues consolateur il essuiera.

16 8. Recitativo: Sopran, Alt

Indessen seufzen wir
mit brennender Begier:
Ach! Könnt es doch nur bald geschehen,
den Heiland selbst zu sehen!

17 9. Aria: Alt

Saget, saget mir geschwinde,
saget, wo ich Jesum finde,
welchen meine Seele liebt!
Komm doch, komm, umfasse mich;
denn mein Herz ist ohne dich
ganz verwaiset und betrübt.

18 10. Recitativo: Bass

Wir sind erfreut,
dass unser Jesus wieder lebt,
und unser Herz, so erst in Traurigkeit
zerflossen und geschwebt,
vergisst den Schmerz
und sinnt auf Freudenlieder,
denn unser Heiland lebet wieder.

19 11. Coro

Preis und Dank
bleibe, Herr, dein Lobgesang.
Höll und Teufel sind bezwungen,
ihre Pforten sind zerstört.
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,
dass man es im Himmel hört.
Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,
der Löwe von Juda kommt siegend gezogen!

*Text: anon; probably Christian Friedrich Henrici
(Picander)*

8. Recitative

Meanwhile we sigh
with burning desire:
ah, if only we could soon
see the Saviour Himself!

9. Aria

Tell me, tell me quickly,
tell me where I might find Jesus,
whom I love with my soul!
Come now, come, embrace me;
for my heart without Thee
is quite orphaned and distressed.

10. Recitative

We rejoice
that our Jesus lives again,
and that our heart,
which once drifted in such sadness,
now forgets the pain
and turns to joyful anthems;
for our Saviour lives again.

11. Chorus

May laud and thanks
remain, O Lord, Thy song of praise.
Hell and the devil are vanquished,
their gates are destroyed.
Rejoice, ye ransomed voices,
that ye be heard in heaven.
Spread open, ye heavens, your glorious arches,
the Lion of Judah shall enter in triumph!

*English translations by Richard Stokes
from J. S. Bach: The Complete Cantatas, 1999,
Scarecrow Press, reproduced by permission.*

8. Récitatif

Cependant nous soupignons
avec un ardent désir:
ah!, s'il pouvait bientôt advenir
que l'on voie le Sauveur lui-même!

9. Air

Dites, dites-moi vite,
dites où je puis trouver Jésus,
lui que mon âme aime!
Viens donc, viens, enserme-moi;
car mon cœur est sans toi
tout entier orphelin et navré.

10. Récitatif

Nous nous réjouissons
que notre Jésus soit de nouveau en vie,
et notre cœur,
d'abord noyé de tristesse et incertain,
oublie la douleur
et songe à des chants de joie,
car notre Sauveur vit de nouveau.

11. Chœur

Que gloire et reconnaissance
restent, Seigneur, tes hymnes de louange.
Enfer et démon sont vaincus,
leurs portes sont détruites.
Réjouissez-vous, langues délivrées,
de sorte qu'on l'entende jusqu'au ciel.
Ouvrez, ô cieux, l'arche somptueuse,
le lion de Juda s'y présente en vainqueur!

French translations by Michel Roubinet

Actus tragicus

The Monteverdi Choir

Sopranos

Katy Hill
Hannah Morrison
Emma Walshe

Altos

Meg Bragle
Esther Brazil
Matthew Venner

Tenors

Andrew Busher
Nicholas Mulroy
Gareth Treseder

Basses

Alex Ashworth
Peter Harvey
Rupert Reid

The English Baroque Soloists

Recorders

Rachel Beckett
Marion Scott

Viola da gamba

Reiko Ichise
Kinga Gaborjani

Cello

Piroska Baranyay

Organ

James Johnstone

Easter Oratorio

The Monteverdi Choir

Sopranos

Esther Brazil
Zoe Brown
Susanna Fairbairn
Alison Hill
Katy Hill
Hannah Morrison
Katie Thomas
Emma Walshe

Altos

Meg Bragle
Heather Cairncross
Rory McCleery
Raffaele Pe
Matthew Venner

Tenors

Andrew Busher
Nicholas Mulroy
Graham Neal
Nick Pritchard
Gareth Treseder

Basses

Tom Appleton
Alex Ashworth
Christopher Borrett
Rupert Reid
Lawrence Wallington

The English Baroque Soloists

Violins

Maya Homburger
Sarah Bealby-Wright
Davina Clarke
Emily Dupere
Madeleine Easton
Ingrid Lindstrom
Jean Paterson
Anne Schumann
Oliver Webber
Hakan Wikstrom
Hildburg Williams

Violas

Fanny Paccoud
Lisa Cochrane
Aliye Cornish
Maria Ramirez

Cellos

Piroska Baranyay
Carina Drury
Kinga Gaborjani

Double Bass

Valerie Botwright

Flutes

Rachel Beckett
Marion Scott

Oboes

Michael Niesemann
Molly Marsh

Bassoons

Györgyi Farkas

Trumpets

Neil Brough
Michael Harrison
Robert Vanryne

Timpani

Robert Kendell

Organ

James Johnstone

Harpsichord

Oliver-John Ruthven

Recorded at Cadogan Hall,
London, 24-26 June 2013
Producer: Andrew Mellor
Recording engineer: Mike Hatch
Assistant: George Pierson
Tape editor: Andrew Mellor
Editions: Breitkopf & Härtel,
Carus-Verlag
Executive producers:
Isabella de Sabata,
Cécile Pauty

Design: Untitled
German translation:
Gudrun Meier
French translation:
Michel Roubinet

The introductory notes
draw on material first published
in *Music in the Castle of Heaven:*
A Portrait of Johann Sebastian
Bach by John Eliot Gardiner,
Allen Lane, 2013, and are
reproduced here by kind
permission of the publisher.

© 2014 The copyright in this
sound recording is owned by
Monteverdi Productions Ltd
© 2014 Monteverdi
Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA


Soli Deo Gloria