



BACH

PSAUME 51

d'après le Stabat Mater de Pergolesi

CANTATE 82

Karina Gauvin
Daniel Taylor

LES VIOLONS DU ROY | Bernard Labadie

SACD2 2342



ATMA *Baroque*

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Karina Gauvin SOPRANO | SOPRAN
Daniel Taylor CONTRE-TÉNOR | COUNTERTENOR | KONTRATENOR

LES VIOLONS DU ROY
Bernard Labadie

«TILGE, HÖCHSTER, MEINE SÜNDEN» BWV 1083 35:06

Psaume 51, d'après le *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, pour soprano, alto, cordes et basse continue
Psalm 51, after the *Stabat Mater* by Giovanni Battista Pergolesi, for soprano, alto, strings, and continuo
Psalm 51, nach dem *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi, für Sopran, Alt, Streichorchester und Continuo

1	Versus 1	«Tilge, Höchster, meine Sünden»	3:35
2	Versus 2	«Ist mein Herz in Missetaten»	1:59
3	Versus 3	«Missetaten, die mich drücken»	1:57
4	Versus 4	«Dich erzürnt mein Tun und Lassen»	1:58
5	Versus 5–6	«Wer wird seine Schuld verneinen»	1:55
6	Versus 7	«Sieh! ich bin in Sünd empfangen»	0:35
7	Versus 8	«Sieh, du willst die Wahrheit haben»	3:37
8	Versus 9	«Wasche mich doch rein von Sünden»	2:07
9	Versus 10	«Lass mich Freud und Wonne spüren»	2:11
10	Versus 11–15	«Schaue nicht auf meine Sünden»	4:50
11	Versus 16	«Öffne Lippen, Mund und Seele»	3:19
12	Versus 17–18	«Denn du willst kein Opfer haben»	3:15
13	Versus 19–20	«Lass dein Zion blühend dauern»	1:56
14	Amen		1:51

«ICH HABE GENUG» BWV 82 21:40

Cantate pour soprano, flûte, cordes et basse continue
Cantata for soprano, flute, strings, and continuo
Kantate für Sopran, Flöte, Streichorchester und Continuo
Marie-Andrée Benny, flûte | flute | Flöte

15	Aria	«Ich habe genug»	7:16
16	Récitatif	«Ich habe genug»	1:07
17	Aria	«Schlummert ein, ihr matten Augen»	9:12
18	Récitatif	«Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun»	0:43
19	Aria	«Ich freue mich auf meinen Tod»	3:22

J.S. BACH PSAUME 51 | CANTATE 82

La copie, la transcription, l'adaptation et l'élaboration d'œuvres d'autres compositeurs ont été des activités cousines que Johann Sebastian Bach a pratiquées tout au long de sa vie. Qu'on songe d'abord aux premières années d'apprentissage chez son frère Johann Christoph à Ohrdruf (1695-1700), où, selon l'histoire rapportée par son fils Carl Philipp Emanuel, le jeune Bach avait soigneusement et patiemment recopié en secret et au clair de lune des œuvres pour clavier des plus grands maîtres allemands du sud – Froberger, Kerll, Pachelbel – pour se les voir tristement confisquées par son tuteur aîné.

Quelques années plus tard, lorsque Bach résidait à Lüneburg (1700-1702), il eut l'occasion de se familiariser avec la cour francophile de Celle (à 80 km de là) et en profita pour recopier des pièces de Grigny, d'Anglebert et de François Couperin. La copie pure et simple était, bien sûr, une méthode de choix pour apprendre la composition par l'émulation, mais aussi pour que la musique ne demeure pas qu'une affaire d'esprit, une action désincarnée, et devienne un geste physique, une activité « pratique » qui nourrit les facultés d'invention. Mais Bach n'était pas un simple copiste et n'en restera évidemment pas là. Vint s'ajouter alors à son arsenal d'auto-apprenti la transcription, une technique où le copiste y met du sien. C'est ainsi qu'il a pu intérioriser le style de l'Allemagne du Nord en transcrivant des œuvres du vieux maître Johann Adam Reinken, à qui il avait rendu visite à Hambourg, à 50 km environ de Lüneburg.

La transcription lui servira à nouveau pour se faire la main au style italien, qui sera comme une révélation pour lui à Weimar (1708-1717). Il transcrit pour le clavecin ou l'orgue des concertos de violon, surtout d'Alessandro et de Benedetto Marcello ainsi que de Vivaldi (dont l'influence demeurera toujours capitale : pensons à la brillante transcription en *la* mineur pour quatre clavecins BWV 1065, écrite pour Leipzig, du *Concerto pour quatre violons* op. 3 n° 10 en *si* mineur du prêtre vénitien). Bach emprunte aussi pour les insérer dans ses propres compositions des thèmes de Legrenzi, Corelli, Albinoni et Vivaldi, puis continue d'y copier des œuvres, de Frescobaldi et de Bonporti maintenant.

Il ne cessera en fait jamais de copier ou de faire copier par ses élèves la musique d'autres auteurs, pour des raisons pédagogiques certainement, mais aussi pour des raisons bien pratiques, toujours : varier le répertoire de ses églises à Leipzig tout en allégeant vers la fin de sa vie sa charge de travail pour les services religieux. Et il finira par appliquer à l'œuvre d'un autre une technique d'adaptation séculaire qu'il avait lui-même appliquée à plusieurs de ses propres cantates profanes pour les rendre sacrées : la parodie, où l'on ajuste un texte nouveau à une composition existante, avec quelques aménagements.

C'est ainsi qu'entre les années 1741 et 1746, à Leipzig donc, Bach rend un fascinant hommage à Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) : le motet *Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV 1083 d'après le célèbre *Stabat Mater* du compositeur italien. L'œuvre de Pergolesi a été écrite au monastère franciscain de Pozzuoli quelques jours avant la mort prématurée du musicien, pour connaître un succès phénoménal et presque instantané dans toute l'Europe. Bien qu'on ne sache pas exactement quand on l'entendit pour la première fois en Allemagne, cela dut être autour de 1740, année où eut lieu la première à Dresde du populaire intermezzo de Pergolesi : *La Serva padrona*.

Destiné au culte catholique de la Semaine sainte, le *Stabat Mater* était construit sur une belle séquence du XIII^e siècle évoquant les douleurs de la Vierge Marie lors de la Passion. La parodie de Bach y substitue une paraphrase en allemand (d'un auteur inconnu, peut-être Bach...) sur la version luthérienne du psaume 51 (le *Miserere*).

Cette adaptation de Bach n'est connue que depuis le milieu du XX^e siècle, et ce, grâce à la découverte d'un manuscrit autographe sous forme de particelle, selon le nom donné par les Allemands à cette sorte de réduction sur trois portées d'une partition plus élaborée. Ce manuscrit porte le titre « [Psalm.] 51. Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont. », sous lequel est inscrit dans une main qui n'est pas celle de Bach : « di G. B. Pergolese ». Cette particelle donne sur la portée du haut une partie vocale (dans les duos) ou une partie instrumentale préminente; sur celle du milieu, une partie vocale; et sur la portée inférieure, la basse non chiffrée. Il est heureux qu'on ait trouvé peu après des parties originales séparées de l'œuvre qu'aurait préparées l'élève et futur gendre de Bach, Johann Christoph Altnikol, permettant ainsi de reconstituer en son entier le motet. (Notez que « motet » ici est un terme générique qui désigne une œuvre vocale qui n'est pas destinée au théâtre.)

Comme toujours chez Bach quand il effectue une transcription, une élaboration, il ne fait pas ici que copier l'original mais l'adapte avec soin au nouveau texte. Celui-ci impose des changements, des réaménagements : le parallélisme des versets et des numéros concorde chez les deux compositeurs jusqu'aux pénultièmes et antépénultièmes numéros, qui sont inversés chez Bach par rapport à l'original. Ainsi, là où Pergolesi précède l'« Amen » final par le touchant « Quando corpus », les nouvelles paroles dictent à Bach de faire correspondre la musique plus animée du « Inflammatus et accensus » aux deux derniers versets du psaume. Bach enrichit aussi la basse continue (dans les copies d'Altnikol, il y a des parties différentes pour clavecin et pour orgue, chacune avec son propre chiffrage) et surtout ajoute une partie instrumentale d'alto indépendante, qui fait plus que remplir l'harmonie (ou doubler la basse, comme chez Pergolesi), mais renforce l'affect des numéros par ses lignes souples et élaborées. Finalement, les deux parties vocales renouent avec une vision plus contrapuntique de la ligne mélodique, ainsi qu'avec une volonté par moments d'illustrer le texte musicalement. Il en découle que le style moderne de Pergolesi, qui en 1736 était à l'aube du galant, se retrouve chez un Bach de la dernière période ramené à un style encore plus ancien, que le

Cantor de Leipzig pratique volontiers à la fin de sa vie. Le résultat n'est ni meilleur, ni pire, mais Pergolesi s'efface quelque peu et c'est une vision plus dense de cette musique que l'on retrouve ici.

La cantate soliste – sans chœur ni même de choral – *Ich habe genug* BWV 82, pour la fête de la Purification (présentation de Jésus au temple, inspirée du «Nunc dimittis» d'après Luc 2, 22-32, épisode où le vieux Siméon accueille l'Enfant-Dieu), a été jouée pour la première fois à Leipzig le 2 février 1727 dans la version originale en *do* mineur pour basse avec hautbois solo. Bach en donnera une autre version en 1731, en *mi* mineur, pour soprano (la voix de sa seconde épouse, Anna Magdalena) toujours avec hautbois, puis une nouvelle encore en 1735, pour voix d'alto avec flûte traversière, avant de revenir à la voix de basse et au *do* mineur, mais avec comme instrument soliste un hautbois *da caccia*. La version entendue ici conjugue deux des variantes authentiques dans une reconstruction en *mi* mineur pour soprano avec flûte traversière solo.

L'œuvre s'ouvre sur une aria où l'orchestre à cordes et la flûte solo introduisent cette musique à la fois tendre et triste que reprendra la soprano, et qui renvoie immanquablement l'auditeur à l'aria «Erbarne dich, mein Gott» de la *Passion selon saint Matthieu*. Un récitatif avec une section arioso introduit la deuxième aria, la célèbre berceuse «Schlummert ein», où le croyant (Siméon, Bach, Anna Magdalena...) appelle le sommeil libérateur de la mort. Le second récitatif, plus court, implore que ce moment vienne avec célérité et adresse ses adieux au monde dans les dernières mesures en arioso : «*Welt! Gute Nacht*». Ainsi, l'aria conclusive, un 3/8 marqué *Vivace*, envisage avec joie, gaieté même, l'arrivée consolatrice de la mort.

Composée sur un texte anonyme, mais dont le ton si personnel, à la première personne, invite presque à croire que Bach en serait l'auteur, cette cantate intimiste fait partie d'un genre de composition sacrée qui pouvait tout aussi bien servir à la dévotion familiale qu'à l'église. Il n'est donc pas trop étonnant que dans le second *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena – ce cahier où, dès 1725, l'épouse et le mari, et d'autres mains encore, ont consigné des pièces à usage domestique – on retrouve l'aria «Schlummert ein» à deux reprises (une fois avec le récitatif qui la précède dans la cantate, mais sans partie de basse, puis la seconde fois, l'aria seule avec cette fois-ci la basse, incomplète cependant). Il n'est pas inintéressant de noter, par surcroît, que dans ce même *Clavierbüchlein* on retrouve consignées, copiées (les vieilles habitudes ont la vie dure et se partagent), des pièces d'autres compositeurs.

JACQUES-ANDRÉ HOULE

J.S. BACH PSLAM 51 | CANTATA 82

The copying, transcription, adaptation, and elaboration of works by other composers were related activities practiced throughout his life by Johann Sebastian Bach. One has only to think first of the early years at his brother Johann Christoph's home in Ohrdruf (1695-1700) where, according to the story told by his son Carl Philipp Emanuel, the young Bach had carefully and patiently copied out in secret and by moonlight the keyboard works of the greatest South-German masters—Froberger, Kerll, Pachelbel—only to see them heartlessly confiscated by his elder tutor.

A few years later, when Bach lived in Lüneburg (1700-1702), he was introduced to the Francophile court at Celle (some 80 km from there) and took the opportunity to copy works by de Grigny, d'Anglebert, and François Couperin. Pure and simple copying was of course an ideal method for learning composition through emulation, but it was also a way to keep music from turning into a purely cerebral, immaterial affair, and help it also become a physical habit, a “practical” activity that in turn nourishes the powers of invention. But Bach was not a simple copyist and this was not an end in itself. So his means of self-apprenticeship were enriched by the technique of transcription, wherein the copyist must give of himself. He thus intimately acquainted himself with the North-German style by transcribing works by the ageing Johann Adam Reinken, to whom he had paid visit in Hamburg, some 50 km from Lüneburg.

Transcription was to serve him well again in familiarizing himself with the Italian style, which was to be quite the revelation of his Weimar years (1708-1717). There, he transcribed for harpsichord or organ several violin concertos by the likes of Alessandro Marcello, as well as by Vivaldi (whose influence was to remain forever vital: consider Bach's brilliant A-minor transcription for four harpsichords, BWV 1065, written for Leipzig, of the Venetian priest's B-minor *Concerto for four violins*, Op. 3 No. 10). Bach at that time also borrowed for use in his own compositions themes by Legrenzi, Corelli, Albinoni, and Vivaldi, while continuing to copy works, now by Frescobaldi and Bonporti.

He in fact never stopped copying or having his students copy the music of other composers. This he did for pedagogical reasons, of course, but also still for the purely practical reasons of varying the repertoire in his Leipzig churches and alleviating his task load for religious services toward the end of his life. And Bach ended up applying to the work of another composer an age-old adaptation technique that he had himself applied to several of his own secular cantatas to make them sacred: the parody technique, in which a new text is adapted to an existing composition, with some adjustments.

So it is that sometime between 1741 and 1746, in Leipzig, Bach paid fascinating homage to Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) in the form of the motet *Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV 1083, based on the Italian composer's famous *Stabat Mater*. Pergolesi's work was written in the Franciscan monastery at Pozzuoli a few days before the premature death of the musician, and it met with almost instant and phenomenal success throughout Europe. Although it is not known exactly when it was first heard in Germany, it must have been around 1740, the year when Pergolesi's popular intermezzo *La Serva padrona* was premiered in Dresden.

Destined for the Catholic service during Holy Week, the *Stabat Mater* was built on a beautiful 13th-century sequence evoking the sorrows of the Virgin Mary during the Passion. Bach's parody substitutes a paraphrase in German (by an unknown author—perhaps Bach) on the Lutheran version of Psalm 51 (the *Miserere*).

This adaptation by Bach has only been known since the middle of the 20th century, thanks to the discovery of an autograph manuscript in the form of what the Germans call a *Particell*, a sort of reduction on three staves of a more elaborate score. It bears the title “[*Psalm.*] 51. *Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont.*,” under which there is the inscription “*di G. B. Pergolesi*” in handwriting other than Bach's. The upper staff of the *Particell* contains either a vocal part (in the duets) or a prominent instrumental part; the middle staff is always a vocal part; and the lower staff contains the unfigured bass part. Fortunately, a set of original separate parts, which had been prepared by Bach's pupil and future son-in-law Johann Christoph Altnikol, was discovered a few years later, making it possible to reconstruct the motet in its entirety. (Note that the word “motet” as used by Bach in these circumstances is a general term that designates a vocal piece not destined to the theatre.)

Here, as always when Bach realizes a transcription or an elaboration, he does not simply copy the original but carefully adapts it to the new text, which imposes certain modifications. Whereas for most of the work Bach parallels his model in the succession of stanzas and vocal numbers, he inverts the second and third to last of Pergolesi's original numbers. Hence, where Pergolesi precedes the final “Amen” by the telling “Quando corpus,” the new words prompt Bach to use the livelier music of the “Inflammatum et accensum” for the last two stanzas of the psalm. Bach also enriches the continuo (in Altnikol's copies, there are individual parts for both harpsichord and organ, each figured differently) and most notably adds an independent viola part, which goes beyond filling out the harmony (or doubling the bass, as in Pergolesi's work) but underlines the affect of the individual numbers with its supple and elaborate lines. What is more, the two vocal parts reveal a more contrapuntal vision of the melodic line and a willingness at times to illustrate the text musically. Consequently, Pergolesi's modern style, which in 1736 was on the brink of the *galant* style, is redirected toward a more ancient style that Bach was embracing at the end of his life. The outcome is neither better nor worse, but Pergolesi steps aside somewhat to give way to this more intricate vision of the work.

Devoid of choral pieces, even of a chorale, the solo cantata *Ich habe genug* BWV 82, for the Feast of the Purification (the presentation of Jesus at the Temple, inspired by the “Nunc dimittis” after Luke 2:22–32, the episode when the aged Simeon acknowledges the God-Child), was first played in Leipzig on February 2, 1727 in its original C-minor version for bass and solo oboe. Bach gave another version in 1731, in E minor, for soprano (the voice of Bach's second wife, Anna Magdalena), again with oboe, and yet another version in 1735, this time for alto and solo transverse flute, before resorting back in a later version to the bass voice, but now with oboe *da caccia*. The version heard here combines two of the authentic variants in an E-minor reconstruction for soprano with solo flute.

The work opens with an aria where string orchestra and solo flute introduce music both sad and tender, soon taken up by the soprano, and which inevitably calls to mind the aria “*Erbarme dich, mein Gott*” from the *St. Matthew Passion*. A recitative with an arioso section ushers in the famous lullaby “*Schlummert ein*,” in which the believer (Simeon, Bach, Anna Magdalena...) calls forth death's deliverance. The second, shorter recitative beseeches that this moment may come quickly and bids farewell to the world in its final arioso bars, with the words “*Welt! Gute Nacht.*” Follows the closing aria, a 3/8 marked *Vivace*, which joyously welcomes comforting death.

Composed on an anonymous text, whose personal viewpoint, in the first person, almost begs us to believe in Bach's authorship, this intimate cantata belongs to a type of sacred work that was as well suited to family devotion as to the church. It comes as little surprise, then, that Anna Magdalena's second *Clavierbüchlein* (the 1725 notebook in which wife and husband, and other friendly hands, wrote down pieces for domestic use) contains two versions of the aria “*Schlummert ein*”—once preceded by its recitative, but without its bass line, and yet again alone, but this time with the (incomplete) bass. Moreover, the *Clavierbüchlein* also interestingly contains, copied out (old habits die hard and are easily shared), works by other composers.

JACQUES-ANDRÉ HOULE

Johann Sebastian Bach hat sein Leben lang die Werke anderer Komponisten kopiert, übertragen und bearbeitet. Wie von seinem Sohn Karl Phillip Emmanuel Bach erzählt wird, hat der junge Bach während seiner Lehrjahre bei seinem Bruder Christoph in Ohrdruf (1695-1700) Werke für Tasteninstrumente der großen süddeutschen Meister wie z.B. Froberger, Kerll, und Pachelbel, mit großer Sorgfalt und Geduld heimlich bei Mondschein kopiert, um dann am nächsten Morgen erleben zu müssen, wie sein Lehrmeister sie ihm wegnahm.

Während seiner Lüneburger Zeit (1700-1702) verkehrte Bach am französisch geprägten Hof in Celle (ungefähr 80 km von Lüneburg entfernt) und nahm dort die Gelegenheit wahr, Werke von Grigny, d'Anglebert und François Couperin abzuschreiben. Das einfache Abschreiben ist natürlich eine besonders geeignete Methode, die Kunst des Komponierens durch Nachahmung zu erlernen. Es dient aber auch dazu, das Komponieren, das sonst eine nur geistige und abstrakte Tätigkeit bleibt, in eine körperliche Geste zu übertragen und dadurch die Fantasie zu beflügeln. Aber Bach schrieb nicht nur ab, er ging weiter: Er eignete sich das Komponieren durch das Transkribieren an, eine Technik, bei der der Bearbeiter auch Eigenes hinzufügen konnte. Auf diese Weise machte er sich mit dem nord-deutschen Stil vertraut und transkribierte Werke vom alten Meister Johann Adam Reinken, den er in Hamburg (ungefähr 50 km von Lüneburg) besuchte.

Mit den Transkriptionen konnte Bach sich auch im italienischen Stil üben, den er mit großer Begeisterung während der Weimarer Jahre (1708-1717) entdeckte. Er arrangierte einige Violinkonzerte für Cembalo und Orgel; dazu gehörten Werke von Alessandro Marcello und Benedetto Marcello aber auch von Antonio Vivaldi, der immer eine zentrale Rolle in Bachs Werk gespielt hat. Man denke nur an Bachs Übertragung in a-Moll für vier Cembali (BWV 1065) von Vivaldis Konzert für vier Violinen Opus 3, Nr. 10 in h-Moll. Auch für seine eigene Kompositionen hat Bach Anleihen bei Legrenzi, Corelli, Albinoni und Vivaldi gemacht und weiterhin Werke anderer Autoren, zu dieser Zeit vor allem Frescobaldi und Bonporti, abgeschrieben.

Bach hat nie aufgehört, die Musik anderer Komponisten zu kopieren oder von seinen Schülern kopieren zu lassen. Das diente natürlich pädagogischen Zwecken, half aber auch, Wiederholungen im musikalischen Programm der Leipziger Kirchen zu vermeiden. Vor allem gegen Ende seines Lebens wollte sich Bach die Gestaltung der Gottesdienste vereinfachen, und so wendete er auch auf die Werke anderer Meister eine Jahrhunderte alte Technik an, die er bereits an eigenen weltlichen Kantaten erprobt hatte, um sie in geistliche Musik zu verwandeln: die Parodie. Bei diesem Kompositionsverfahren wird eine bereits vorhandene Komposition mit einem neuen Text versehen und leicht abgeändert.

Auf diese Weise würdigte Bach in den Leipziger Jahren (1741-1746) auch Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), dessen berühmtes *Stabat Mater* er seiner Motette „Tilge Höchster, meine Sünden“ (BWV 1083) zu Grunde legte. Pergolesi schrieb dieses Werk, das sofort Europa weit großen Erfolg hatte, einige Tage vor seinem Tod in einem Franziskanerkloster von Pozzuoli. Es ist ungewiss, wann es das erste Mal in Deutschland gehört wurde, aber es muss um 1740 gewesen sein, da in diesem Jahr das beliebte Intermezzo „La Serva padrona“ von Pergolesi das erste Mal in Dresden gespielt wurde.

Pergolesis *Stabat Mater* war für den katholischen Gottesdienst in der Karwoche bestimmt und auf einer Sequenz des 13. Jahrhunderts aufgebaut, die Mariens Klage während der Passionszeit Ausdruck verlieh. Bach ersetzte in seiner Parodie den lateinischen Text durch eine deutsche Paraphrase (anonym verfasst, vielleicht von Bach selbst), die sich an Luthers Übersetzung des 51. Psalms (*Miserere*) anlehnt.

Diese Bearbeitung von Bach ist erst seit Mitte des 20. Jahrhunderts bekannt, dank der Entdeckung einer von ihm selbst geschriebenen Handschrift in Form eines Particells (stark reduzierte Partitur), das den Titel [*Psalm.*] 51. *Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont.*, trägt; darunter ist in fremder Hand *di G. B. Pergolese* eingetragen. Das obere Liniensystem zeigt entweder den Vokalpart (in den Duets) oder den führenden instrumentalen Teil an; das mittlere Liniensystem ist den Singstimmen vorbehalten und das untere notiert den unbezifferten Bass. Später wurden noch weitere Notenhandschriften gefunden, die Bachs Schüler und späterer Schwiegersonn Johann Christoph Altnikol zusammen gestellt haben soll. So war es möglich, die Motette als Ganze zu rekonstruieren. (Der Begriff „Motette“, wie er von Bach hier benutzt wird, ist ein Fachausdruck und bezeichnet Vokalmusik, die nicht für das Theater bestimmt ist.)

Hier, wie auch sonst bei seinen Transkriptionen und Bearbeitungen, hat Bach das Original nicht einfach nur kopiert, sondern sorgfältig dem neuen Text angepasst. Die Reihenfolge der Bibelvese, der Vokal- und Instrumentalstücke bleibt bei beiden Komponisten bis kurz vor dem Schluss gleich, die drittletzte und vorletzten Stücke jedoch vertauscht Bach. Während bei Pergolesi das „Quando corpus“ dem „Amen“ vorausgeht, führt der neue Text Bach dazu, die lebhaftere Musik des „Inflamatus et accensus“ den letzten beiden Verse des Psalms zu teilen. Bach verstärkt auch den Generalbass (in Altnikos Kopien sind für Cembalo und Orgel jeweils eigene Stimmen angegeben) und fügt vor allem eine Solo-Bratsche hinzu, die nicht nur die Harmonie bereichert (oder den Bass verdoppelt wie bei Pergolesi), sondern durch ihre bewegten und ausgearbeiteten Melodien den einzelnen Teilen Charakter verleiht. Dadurch gewinnt auch die Hauptmelodie an Kontrapunkt und der Text wird stärker musikalisch untermalt. Auf diese Weise wird der moderne Stil Pergolesis, der 1736 am Beginn des Rokoko stand, beim späten Bach wieder zurück genommen und älteren Formen angepasst, derer sich der Thomaskantor gegen Ende seines Lebens wieder mit Vorliebe bediente. Das Ergebnis ist weder besser noch schlechter, aber Pergolesis Musik rückt vor Bachs dichter Komposition deutlich in den Hintergrund.

Die Solokantate „Ich habe genug“ (BWV 82) – ohne Chor oder Choral – ist für Maria Lichtmess geschrieben (die Darstellung Jesu im Tempel, angeregt von den Versen des „Nunc dimittis“ nach Lukas 2, 22-32, mit denen der alte Simeon das Gotteskind empfängt) und wurde das erste Mal am 2. Februar 1727 in Leipzig in seiner ursprünglichen c-Moll-Fassung für Bass und Solo-Oboe aufgeführt. Im Jahr 1731 schrieb Bach eine neue Fassung in e-Moll für Sopran (die Stimmlage seiner zweiten Frau, Anna Magdalena), wieder mit Oboe, dann eine dritte Fassung im Jahr 1735, dieses Mal für Altstimme und Solo-Querflöte, bevor er in seiner letzten Fassung wieder zur Bassstimme und c-Moll zurück kam, diesmal aber mit Oboe da caccia. Die hiesige Aufnahme verbindet zwei dieser Fassungen zu einer Rekonstruktion in e-Moll für Sopran und Solo-Querflöte.

Die Kantate setzt mit einer Arie ein, bei der das Streichorchester und die Solo-Flöte die traurig-zärtliche Musik einführen, die später vom Sopran aufgenommen wird und sofort an die Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus der Matthäuspasion erinnert. Ein Rezitativ mit Arioso leitet die zweite Arie ein, das berühmte Wiegenlied „Schlummert ein“, in dem der Gläubige (Simeon, Bach, Anna Magdalena...) den Tod als erlösenden Schlaf herbei sehnt. Im zweiten, kürzeren Rezitativ bittet der Gläubige darum, dass dieser schnell kommen möge und nimmt in seinem letzten Arioso „Welt! Gute Nacht“ Abschied von dieser Welt. In der Schlussarie im mit *vivace* bezeichneten 3/8-Takt begrüßt er freudig den tröstenden Tod.

Obwohl der Text, der in erster Person geschrieben ist, anonym ist, klingt er so persönlich, dass man glauben könnte, Bach selbst hätte ihn verfasst. Diese innerliche Kantate gehört zu jener Art geistlicher Musik, die sowohl für die Andacht im Familienkreis als auch in der Kirchengemeinde gedacht ist. Darum ist es auch nicht erstaunlich, dass im zweiten *Clavierbüchlein* der Anna Magdalena – diesem Notenheft von 1725, in das die Familie Bach und Freunde Hausmusik schrieben – zwei Fassungen von der Arie „Schlummert ein“ vorkommen (einmal mit einführendem Rezitativ und ohne Bass, einmal die Arie allein, jedoch mit Bass). Interessanter Weise findet man auch in diesem *Clavierbüchlein* wieder Kopien und Transkriptionen von anderen Komponisten – schließlich sind Gewohnheiten beständig.

JACQUES-ANDRÉ HOULE
ÜBERSETZUNG: MARIE-ELISABETH MORF

KARINA GAUVIN SOPRANO



Avec sa voix unique, sa technique remarquable et sa grande virtuosité, Karina Gauvin a su charmer les publics d'un bout à l'autre de la planète, de la Royal Opera House de Londres au prestigieux 92nd Street Y et au Lincoln Center de New York. Son vaste répertoire comprend notamment des œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Benjamin Britten et de Luciano Berio. Karina Gauvin a chanté avec bon nombre des plus grands orchestres, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Toronto Symphony, le Minnesota Orchestra, I Musici de Montréal, le Los Angeles Chamber Orchestra, Les Talens Lyriques, le Tafelmusik Baroque Orchestra, le Seattle Symphony, Capriccio Stravagante et Les Violons du Roy. À l'opéra et en concert, elle a chanté avec brio sous la direction de Charles Dutoit, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Bruno Weil, Markus Creed, Bernard Labadie, Andrew Parrott et Christophe Rousset. En récital, on l'a entendue avec plusieurs ensembles de musique de chambre, ainsi qu'avec les pianistes Marc-André Hamelin, Michael McMahon et Roger Vignoles.

La discographie de madame Gauvin compte de nombreux titres couronnés de succès. Parmi ceux-ci, l'enregistrement de *Silte Venti* et *Apollo e Daphne* de Handel, ainsi que celui du *Requiem* de Mozart, avec Les Violons du Roy, ont tous deux mérité un prix Juno en 2001 et 2003. *Fête galante*, un disque de mélodies françaises accompagnées par le pianiste Marc-André Hamelin, a reçu le prix Opus 2000 du meilleur enregistrement vocal et a été choisi « Enregistrement de l'année » par Chamber Music America. En février 2004 est paru chez ATMA la *Symphonie n°4* de Mahler avec l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal, dirigé par Yannick Nézet-Séguin.

Karina Gauvin s'est aussi illustrée lors de prestigieux concours de chant internationaux. Lauréate du prix Lieder et du Prix du public de la 's-Hertogenbosch International Vocal Competition et premier prix du Concours national de la radio de CBC, elle a aussi remporté le prix Virginia-Parker, ainsi que le Maggie Teyte Memorial Prize, à Londres. En 1996, Karina Gauvin a été proclamée soliste de l'année par la Communauté des radios publiques de langue française et elle remportait, en 2000, le prix Opus de l'Artiste de l'année. Diplômée du Conservatoire de musique du Québec à Montréal, Karina Gauvin a étudié avec madame Marie Daveluy.

KARINA GAUVIN

SOPRANO

Karina Gauvin's unique voice, remarkable technique, and accomplished musicianship have charmed audiences worldwide from the Royal Opera House in London to the prestigious 92nd Street Y and the Lincoln Center in New York. Her vast repertoire covers music from Johann Sebastian Bach to Benjamin Britten and Luciano Berio. Karina Gauvin has sung with many major orchestras including the Montreal Symphony Orchestra, Akademie für Alte Musik Berlin, the Toronto Symphony, Minnesota Orchestra, I Musici de Montréal, the Los Angeles Chamber Orchestra, Les Talens Lyriques, Tafelmusik Baroque Orchestra, the Seattle Symphony, Capriccio Stravagante and Les Violons du Roy. On the operatic or concert stage, she has delivered outstanding performances with conductors as diverse as Charles Dutoit, Christopher Hogwood, Helmuth Rilling, Bruno Weil, Markus Creed, Bernard Labadie, Andrew Parrott, and Christophe Rousset. Active as a recitalist, she has collaborated with several chamber music ensembles and with pianists Marc-André Hamelin, Michael McMahon, and Roger Vignoles.

Ms Gauvin's discography includes many award-winning CDs: Her recordings of Handel's *Silite Venti* and *Apollo e Daphne*, and of Mozart's *Requiem* with Les Violons du Roy were awarded respectively a 2001 and 2003 Juno. A recording of French art song with pianist Marc-André Hamelin titled *Fête galante*, received the 2000 Opus award for Best Vocal Recording, and was selected as Chamber Music America's Recording of the Year. She sings on the February 2004 ATMA release of Mahler's *Symphony No. 4* with the Orchestre Métropolitain du Grand Montréal, conducted by Yannick Nézet-Séguin.

Gauvin's outstanding performances have been recognized in prestigious competitions worldwide. They include the Lieder Prize and the Public's Prize at the 's-Hertogenbosch International Vocal Competition and First Prize of the CBC Radio National Competition. Her awards include the Virginia-Parker Prize and the Maggie Teyte Memorial Prize in London. In 1996 Karina Gauvin was chosen "Soloist of the Year" by the International French Public Radio Community and in 2000 she was given an Opus Award as "performer of the year." A graduate of the Conservatoire de musique du Québec à Montréal, Karina Gauvin studied with Ms Marie Daveluy.

KARINA GAUVIN

SOPRAN

Mit ihrer einmaligen Stimme und großen Virtuosität bezaubert Karina Gauvin seit Jahren das Musikpublikum in der ganzen Welt, vom Royal Opera House in London bis zum Lincoln Center in New York. Ihr großes Repertoire enthält vor allem Werke von Johann Sebastian Bach, Benjamin Britten und Luciano Berio. Karina Gauvin hat oft mit großen Orchestern gesungen, dem Orchestre symphonique de Montréal, der Akademie für Alte Musik Berlin, der Toronto Symphony, dem Minnesota Orchestra, I Musici de Montreal, dem Los Angeles Chamber Orchestra, Les Talens Lyriques, dem Tafelmusik Baroque Orchestra, der Seattle Symphony, Capriccio Stravagante und Les Violons du Roy. Auf Opern- und Konzertbühnen sang sie mit großem Erfolg unter der Leitung von Charles Dutoit, Christopher Hogwood, Hellmut Rilling, Bruno Weil, Markus Creed, Bernard Labadie, Andrew Parrott und Christophe Rousset. Man konnte sie mit verschiedenen Kammerorchestern hören und auch mit den Pianisten Marc-Andre Hamelin, Micheal McMahon und Roger Vignoles.

Mit ihren CD-Platten hat Karina Gauvin viele Preise gewonnen. Ihre Aufnahmen *Silite Venti* und *Apollo e Daphne* von Händel, sowie auch das *Requiem* von Mozart mit dem Orchester Les Violons du Roy, haben in den Jahren 2001 und 2003 den Juno Preis erhalten. *Fête galante*, eine CD mit französischen Liedern begleitet von Marc-Andre Hamelin erhielt den Preis Opus 2000. Diese CD wurde von der Chamber Music America zur „Besten Aufnahme des Jahres“ erwählt. Im Februar 2004 ist bei ATMA eine CD von der 4. Symphonie von Mahler erschienen. Karina Gauvin singt hier mit dem Orchestre Métropolitain du Grand Montréal unter der Leitung von Yannick Nézet-Séguin.

Wettbewerbe in der ganzen Welt haben ihr großes Können anerkannt. Sie ist Trägerin des Liederpreises und des Publikumspreises von der 's-Hertogenbosch International Vocal Competition und gewann den ersten Preis beim Concours national de la radio de CBC. Erwähnenswert sind noch die Preise Virginia Parker und der Maggy Teyte Memorial Preis von London. Im Jahre 1996 erwählte die Communauté des radios publiques de langue française sie zur „Solistin des Jahres“ und im Jahr 2000 erhielt Karina Gauvin den Preis Opus als „Beste Künstlerin des Jahres“. Sie hat mit Madame Marie Daveluy gearbeitet und am Conservatoire de musique de Montréal Musik studiert.

DANIEL TAYLOR
CONTRE-TÉNOR

Les débuts de Daniel Taylor à Glyndebourne dans *Theodora* de Handel ont été accueillis par les éloges de la critique, ceci après ses débuts renversants à l'opéra dans la production de Jonathan Miller du *Rodelinda* de Handel. Il est sollicité par un nombre grandissant des meilleurs ensembles de musique ancienne et contemporaine, se produisant à l'opéra (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco, Rome, Opéra national du pays de Galles), dans des oratorios (Monteverdi Choir et English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Gabrieli Consort, The Academy of Ancient Music), dans des œuvres symphoniques (Dallas, St. Louis, Philadelphie, Toronto, Rotterdam, Montréal), en récital (Konzerthaus de Vienne; Frick Collection, New York; Cité interdite, Beijing; Lufthansa Baroque Festival, Londres) ainsi qu'au cinéma (*Five Senses* de Podeswa pour Fineline – gagnant à Cannes ainsi que d'un prix Génie).

Daniel Taylor figure sur une cinquantaine de productions discographiques, dont des Cantates de Bach avec les English Baroque Soloists/Gardiner, *Rinaldo* de Handel (gagnant d'un Gramophone Award) auprès de Bartoli avec The Academy of Ancient Music/Hogwood, *Theodora* de Handel avec les Arts Florissants/Christie, des cantates «Avant Bach» avec le Collegium Vocale de Ghent/Herreweghe, des messes de Zelenka avec Bernius, l'opéra-pop *La Vie* de Sakamoto avec Carreras et le dalaï-lama, ainsi qu'une création récente, *Lost Objects* avec 'Bang on a Can' et des Cantates de Bach avec le Bach Collegium du Japon. Pour ATMA, on compte parmi ses nombreux disques : des chansons de Dowland (gagnant d'un prix Félix), un disque d'airs de Purcell et un programme de cantates sacrées allemandes intitulé *Lamento* (tous deux gagnants d'un prix Opus).

Parmi ses engagements récents, on compte son retour aux Proms de la BBC (Cantates de Bach), *Jephtha* de Handel avec McGegan et la Philharmonia Baroque Orchestra, le *Retour d'Ulysse* de Monteverdi et une tournée européenne de la *Passion selon saint Matthieu* avec Paul McCreech et le Gabrieli Consort.

Bachelier de l'Université McGill en littérature, philosophie et musique et détenteur d'une maîtrise de l'Université de Montréal, en religion et musique, il a poursuivi sa formation en Europe auprès des chefs de file de la musique baroque. Il étudie actuellement auprès de Michael Chance. En 2000, Daniel Taylor s'est distingué aux prix Opus, acceptant le prix de l'«Artiste de l'année». En 2004, M. Taylor est devenu le directeur artistique du Festival de musique ancienne de Montréal.

DANIEL TAYLOR
COUNTERTENOR



Daniel Taylor's debut at Glyndebourne in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise and followed on his operatic debut in Jonathan Miller's production of Handel's *Rodelinda*. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco, Rome, Welsh National Opera), oratorio (Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Gabrieli Consort, The Academy of Ancient Music), symphonic works (Dallas, St. Louis, Philadelphia, Toronto, Rotterdam, Montreal), recital (Vienna Konzerthaus; Frick Collection, New York; Forbidden Concert Hall, Beijing; Lufthansa Baroque Festival, London), and film (Podeswa's *Five Senses* for Fineline—winner at Cannes and also of a Genie).

Daniel Taylor has made more than 50 recordings, which include Bach Cantatas with the English Baroque Soloists/Gardiner, Handel's *Rinaldo* (winner of a Gramophone Award) with Bartoli and the Academy of

Ancient Music/Hogwood, Handel's *Theodora* with Les Arts Florissants/Christie, Cantatas 'Before Bach' with the Collegium Vocale de Ghent/Herreweghe, Zelenka Masses with Bernius, Sakamoto's pop-opera *Life* with Carreras and the Dalai Lama, the new work *Lost Objects* with 'Bang on a Can,' and Bach Cantatas with the Bach Collegium Japan. For ATMA, his many discs include Dowland songs (winner of the ADISQ prize), Purcell songs, and the German sacred cantatas program entitled *Lamento* (both winners of an Opus prize).

Recent engagements include Daniel's return to the BBC Proms (Bach Cantatas), Handel's *Jephtha* with McGegan and the Philharmonia Baroque Orchestra, Monteverdi's *Return of Ulysses* and a European tour of the *St. Matthew Passion* with Paul McCreech and the Gabrieli Consort.

Daniel completed his undergraduate work at McGill University (Literature, Music, Philosophy), his graduate degree at the University of Montreal (Music and Religious Studies), furthering his studies with leaders of the European Baroque specialist movement. He continues now with Michael Chance. In 2000, Daniel Taylor was distinguished at the Opus awards, receiving this prize as 'Artist of the Year.' In 2004, Daniel became Artistic Director of the Montreal Early Music Festival.

DANIEL TAYLOR

KONTRATENOR

Nach seinem überwältigten Opernerfolg in Händels *Rodelinda*, einer Jonathan Miller Produktion, wurde Daniel Taylors Operndebüt in Händels *Theodora* in Glyndebourne von den Kritikern einstimmig mit großem Beifall gefeiert. Daniel Taylor erhält zahlreiche Einladungen aus einem dauernd wachsenden Kreis hochkarätiger Ensembles für frühe und zeitgenössische Musik. Er sang in Opern (Metropolitan Opera, Glyndebourne, San Francisco, Rom, Welsh National Opera), in Oratorien (Monteverdi Choir und English Baroque Soloists, Les Arts Florissants, Collegium vocale de Ghent, Orchestra of the Age of Enlightenment, The Gabrieli Consort, The Academy of Ancient Music), mit Orchestern (Dallas, St. Louis, Philadelphia, Toronto, Rotterdam, Montreal) und in Solokonzerten (Wiener Konzerthaus; Frick Collection, New York; Forbidden Concert Hall, Beijing; Lufthansa Baroque Festival, London) und auch in dem Film von Podeswa: *Five Senses* (Fineline). Der Film wurde in Cannes ausgezeichnet und gewann den Génie Preis.

Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören unter anderem die Bach Kantaten mit den English Baroque Soloists unter der Leitung von Gardiner, Händels *Rinaldo* mit Bartoli und The Academy of Ancient Music mit Hogwood (ausgezeichnet mit einem Gramophone Award). Händels *Theodora* mit Les Art Florissants mit Christie, die Kantaten „Vor Bach“ mit dem Collegium Vocale de Ghent mit Herrweghe, die Messen von Zelenka mit Bernius, Sakamotos Pop-Oper *Life* mit Carreras und dem Dalai Lama und eine neue Aufnahme von *Lost Objects* mit „Bang on a Can“ und Bachs Kantaten mit dem Bach Collegium von Japan. Bei ATMA erschienen Lieder von Dowland (ausgezeichnet mit dem Félix Preis), eine Purcell Aufnahme und eine Auswahl deutscher geistlicher Kantaten, *Lamento* genannt (beide erhielten den Opus Preis).

Weitere Konzerte werden wieder bei BBC Proms sein: Bach Kantaten, Händels *Jephtha* mit McGegan und dem Philharmonia Baroque Orchestra, Monteverdis *Rückkehr des Odysseus* und eine europäische Tournee mit der *Matthäus Passion* mit Paul McCreech und dem Gabrieli Consort.

Daniel Taylor hat Literatur, Philosophie und Musik an der McGill University studiert. Seine Diplomarbeit machte er in Religion und Musik an der Université de Montréal und vervollständigte seine Studien in Europa mit Barockspezialisten. Im Moment arbeitet er mit Michael Chance. Opus verlieh Daniel Taylor den Preis „Künstler des Jahres 2000“. Seit 2004 ist er der künstlerischer Leiter des Festival de musique ancienne de Montréal.

BERNARD LABADIE

DIRECTEUR ARTISTIQUE ET MUSICAL

Bernard Labadie est né à Québec et y a reçu l'essentiel de sa formation. Il est un remarquable ambassadeur de sa ville natale par son travail avec les deux ensembles qu'il y a fondés, Les Violons du Roy (1984) et La Chapelle de Québec (1985), qu'il dirige non seulement dans le cadre de leurs saisons régulières de concerts à Québec et à Montréal, mais également en tournée au Canada, aux États-Unis et en Europe. Depuis 2003, il a dirigé les Violons du Roy notamment au Lincoln Center à New York, au Barbican à Londres, à la Basilique Saint-Denis à Paris, au Festival de Salzbourg, aux festivals du Rheingau et du Schleswig-Holstein en Allemagne, au Festival de l'Été carinthien en Autriche et au Concertgebouw d'Amsterdam.

En mai 2003, Bernard Labadie faisait ses adieux à l'Opéra de Québec, dont il assumait la direction artistique et musicale depuis juillet 1994. Depuis l'automne 2003, il occupe ses nouvelles fonctions à l'Opéra de Montréal où il a été nommé en avril 2002. Il y faisait officiellement ses débuts au pupitre comme directeur artistique dans *Thaïs* de Massenet en novembre 2003.

À titre de chef invité, Bernard Labadie dirige régulièrement les orchestres symphoniques majeurs au Canada et sa carrière a pris une expansion considérable aux États-Unis depuis ses débuts avec l'Orchestre du Minnesota en 1999. Il a dirigé notamment les orchestres de chambre de Saint-Paul et de Los Angeles, le New World Symphony (Miami), l'Orchestre symphonique de Détroit, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles et au Glimmerglass Opera.

Spécialiste reconnu des répertoires baroque et classique, il a dirigé plusieurs orchestres baroques comme la Handel and Haydn Society (Boston), le New York Collegium et Chicago Baroque. En 2003-2004, il a fait ses débuts avec le Philharmonia Baroque de San Francisco.

BERNARD LABADIE

ARTISTIC AND MUSIC DIRECTOR

Bernard Labadie was born in Quebec City and completed most of his musical training there. He has become a remarkable ambassador for his native city through the work of two groups, the chamber orchestra Les Violons du Roy (1984) and the chamber choir La Chapelle de Québec (1985), which he founded and now conducts in regular concert seasons in Quebec City, Montreal and Ottawa, and on tour throughout Canada, the United States and Europe. Since 2003, he has conducted Les Violons du Roy at Lincoln Center in New York, at the Barbican in London, at the Saint-Denis Basilica in Paris, at the Salzburg Festival, at the Rheingau and Schleswig-Holstein festivals in Germany, at the Carinthian Summer Festival in Austria, and at the Concertgebouw in Amsterdam.

In May 2003, Bernard Labadie left l'Opéra de Québec, where he had been the artistic and music director since July 1994. Since fall 2003, he took up his duties at l'Opéra de Montréal, where he was appointed in April 2002. His official debut as artistic director took place in November 2003, when he conducted *Thaïs* by Massenet.

As a guest conductor, Bernard Labadie has directed all the major symphony orchestras in Canada. He also works extensively in the United States since his debut with the Minnesota Symphony Orchestra in 1999. He has notably conducted the St. Paul and Los Angeles chamber orchestras, the New World Symphony in Miami, the Detroit Symphony Orchestra, the Los Angeles Philharmonic Orchestra and at Glimmerglass Opera.

Bernard Labadie is recognized as a specialist in the Baroque and Classical repertoire, and has conducted several Baroque orchestras including the Handel and Haydn Society in Boston, the New York Collegium, and the Chicago Baroque. In the 2003-2004 season, he appeared for the first time with the Philharmonia Baroque in San Francisco.

BERNARD LABADIE

MUSIKALISCHER LEITER



Bernard Labadie ist in der Stadt Québec geboren. Dort studierte er Musik und gründete das Kammerorchester Les Violons du Roy (1984) und den Kammerchor La Chapelle de Québec (1985). Mit diesen beiden Musikgruppen ist er ein erfolgreicher Botschafter seiner Geburtsstadt geworden, denn er dirigierte sie nicht nur im Rahmen der regelmäßigen Konzerte in Québec, Montréal und Ottawa, sondern veranstaltete auch Tourneen in Kanada, den Vereinigten Staaten und Europa.

Im Mai 2003 nahm Bernard Labadie seinen Abschied von der Oper in Québec, deren künstlerischer und musikalischer Leiter er seit 1994 gewesen war. Im April 2002 wurde er an die Oper von Montréal berufen und nahm seine neue Tätigkeit als künstlerischer Leiter im Herbst 2003 auf. Für seinen offiziellen Antritt dirigierte er im November 2003 die Oper *Thaïs* von Massenet.

Bernard Labadie hat als Gastdirigent mit den größten kanadischen Orchestern gearbeitet und seit er in Jahr 1999 das Minnesota Symphony Orchestra dirigierte, wird er auch regelmäßig in die Vereinigten Staaten eingeladen. Er dirigierte die Kammerorchester von St.-Paul und Los Angeles und auch die New World Symphony (Miami), das Detroit Symphony Orchestra, das Los Angeles Philharmonic Orchestra und die Glimmerglass Opera.

Er dirigierte mehrere Barockorchester wie z. B. die Handel and Haydn Society (Boston), das New York Collegium und das Chicago Baroque. In der Saison 2003-2004 hat er zum ersten Mal mit der Philharmonia Baroque von San Francisco gearbeitet.

LES VIOLONS DU ROY

ORCHESTRE DE CHAMBRE

Le nom des Violons du Roy s'inspire du célèbre orchestre à cordes de la cour des rois de France. Réuni en 1984 à l'instigation de son directeur artistique, Bernard Labadie, cet ensemble regroupe au minimum une quinzaine de musiciens qui se consacrent au vaste répertoire pour orchestre de chambre en favorisant une approche stylistique la plus juste possible pour chaque époque. Bien que les Violons du Roy jouent sur instruments modernes, leur fréquentation des répertoires baroque et classique est fortement influencée par les mouvements contemporains de renouveau dans l'interprétation de la musique du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e, pour laquelle les musiciens utilisent des archets baroques. On célèbre partout la fougue, l'énergie et la vitalité exceptionnelle de leurs interprétations.

Au cœur de l'activité musicale de Québec, et bien connus ailleurs au Canada par leurs nombreux concerts et enregistrements sur les ondes de Radio-Canada et de CBC, les Violons du Roy ont donné, depuis 1988, plus d'une centaine de concerts en France, en Belgique, en Espagne, en Allemagne, au Maroc, en Équateur, en Angleterre, en Norvège, en Autriche, au Mexique, aux États-Unis et au Canada. En outre, après une première visite en août 1997, ils se sont produits à nouveau au Lincoln Center de New York en mars 2001 et en septembre 2001.

Les Violons du Roy ont enregistré de nombreux disques compacts dont sept ont été mis en nomination pour un prix JUNO et deux en ont remporté.

LES VIOLONS DU ROY

CHAMBER ORCHESTRA

The chamber orchestra Les Violons du Roy borrows its name from the renowned string orchestra of the court of the French kings. The group, which has a core membership of fifteen players, was brought together in 1984 by artistic director Bernard Labadie and specializes in the vast repertoire of music for chamber orchestra, performed in the stylistic manner most appropriate to each era. Although the ensemble plays on modern instruments, its approach to the works of the Baroque and Classical periods has been strongly influenced by current understanding of performance practice in the 17th and early 18th centuries; in this repertoire Les Violons du Roy uses Baroque bows and bowing technique. The orchestra has been widely acclaimed for the exceptional energy, brilliance and vitality of its performances.

A pillar of the musical scene in Quebec City, and well known throughout Canada for its concerts and its recordings for the French and English networks of the CBC, Les Violons du Roy has, since 1988, made over a hundred concert appearances in France, Belgium, Spain, Germany, England, Norway, Austria, Morocco, Ecuador, Mexico, the United States, and Canada. After a first visit in August 1997, Les Violons du Roy played at Lincoln Center in New York in March 2001 and again in September 2001.

Les Violons du Roy recorded many CDs, seven of which have been nominated for JUNO awards and two which have won such an award.

LES VIOLONS DU ROY KAMMERORCHESTER

Das Kammerorchester Les Violons du Roy, das seinen Namen von dem berühmten Streichorchester am Hofe der französischen Könige übernommen hat, wurde 1984 von Bernard Labadie gegründet. Es besteht aus etwa 15 Musikern, die ein umfangreiches Kammermusikprogramm spielen und sich zum Grundsatz machen den Stil jeder Epoche einzuhalten. Obwohl das Ensemble auf modernen Instrumenten spielt, ist seine Musik doch von den Techniken des 17. und 18. Jahrhunderts beeinflusst. So benutzen Les Violons du Roy in ihren Konzerten barocke Geigenbögen. Ihre Energie, ihren Schwung und ihre Vitalität werden weltweit gelobt.

In der Musikwelt von Québec und Kanadas sind Les Violons du Roy durch ihre zahlreichen Konzerte und Aufnahmen für Radio-Canada und CBC sehr bekannt. Seit 1988 haben sie außerdem hunderte von Konzerten in Frankreich, Belgien, Spanien, Deutschland, England, Norwegen, Österreich, Marokko, Ecuador, Mexiko, den Vereinigten Staaten und Kanada gegeben. Im Lincoln Center in New York spielten sie im August 1997 und nochmals im März und September 2001.

Les Violons du Roy einige CD-Platten aufgenommen, von denen sieben für den Juno Preis vorgeschlagen wurden. Zwei Aufnahmen haben den Preis erhalten.



Premiers violons | First Violins

Nicole Trotier
Angélique Duguay
Michelle Seto
Véronique Vychytil

Seconds violons | Second Violins

Pascale Giguère
Maud Langlois
Pascale Gagnon
Noëlla Bouchard

Altos | Violas

Jean-Louis Blouin
Gregory Hay
Éric Paetkau

Violoncelles | Cellos

Benoît Loiselle
Sylvain Murray

Contrebasse | Double Bass

Dominic Girard

Flûte solo | Solo Flute

Marie-Andrée Benny (Cantate)

Clavecin | Harpsichord

Richard Paré (Psaume 51)

Orgue | Organ

Réjean Poirier (Psaume 51)
Richard Paré (Cantate)



LES VIOLONS DU ROY

TILGE, HÖCHSTER, MEINE SÜNDEN
(BWV 1083)

Versus 1
Cancel my sins, oh God,
Making your zeal disappear;
Let me delight in your mercy.

Versus 2
If my heart has been stained with
Misdeeds deeply indebting itself,
Wash it yourself, purifying it.

Versus 3
I must now inflict myself with
Misdeeds which weigh on me,
Father I am not in the right.

Versus 4
You are angered by what I do and do not,
You must hate my behaviour,
Because sin has weakened me.

Versus 5-6
Who will deny his debt,
Or rather, will pass himself off as just?
But I am surely a slave to sin.

Who, Lord, will mitigate your judgement
Or hinder you from pronouncing sentence?
You are righteous and your word is righteous.

Versus 7
See, I was conceived in sin,
Sinful deeds were done
There where I was procreated.

Versus 8
See, you want me to tell you the truth,
The secret gifts of wisdom
You yourself have revealed to me.

Versus 1 [1]
Tilge, Höchster, meine Sünden,
Deinen Eifer lass verschwinden,
Lass mich deine Huld erfreun.

Versus 2 [2]
Ist mein Herz in Missetaten
Und in grosse Schuld geraten,
Wasch es selber, mach es rein.

Versus 3 [3]
Missetaten, die mich drücken,
Muss ich mir jetzt selbst aufrücken,
Vater, ich bin nicht gerecht.

Versus 4 [4]
Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Meinen Wandel musst du hassen,
Weil die Sünde mich geschwächt.

Versus 5-6 [5]
Wer wird seine Schuld verneinen
Oder gar gerecht erscheinen?
Ich bin doch ein Sündenknecht.

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

Versus 7 [6]
Sieh! ich bin in Sünd empfangen,
Sünde wurden ja begangen,
Da, wo ich erzeuget ward.

Versus 8 [7]
Sieh, du willst die Wahrheit haben,
Die geheimen Weisheitsgaben
Hast du selbst mir offenbart.

Verset 1
Efface, Très-Haut, mes transgressions,
Et fais disparaître ton zèle ;
Laisse-moi jouir de ta grâce.

Verset 2
Si mon cœur s'est souillé
De méfaits, s'est endetté,
Lave-le, purifie-le.

Verset 3
Les méfaits qui m'oppressent
Je dois à présent les juger moi-même ;
Père, je ne suis pas juste.

Verset 4
Mes actes et mes omissions suscitent ta colère,
Tu dois haïr ma conduite,
Parce que le péché me rend faible.

Verset 5-6
Qui niera sa faute,
Ou même se prétendra juste ?
Je suis donc un esclave du péché.

Qui atténuera, ô Seigneur, ton jugement,
Ou fera obstacle à ta sentence ?
Tu es juste, ta parole est juste.

Verset 7
Vois! j'ai été conçu dans le péché,
Le péché a été commis
Là où j'ai été engendré.

Verset 8
Vois, tu veux avoir la vérité,
Les dons secrets de la sagesse,
C'est toi-même qui me les a révélés.

Versus 9

Wash me then of my iniquity
So that every blemish is lost
When hyssop is spread over me.

Versus 10

Let me feel joy and happiness
Let my very bones exalt,
For your cross is a heavy burden.

Versus 11–15

Do not look at my sins
Cancel them, make them disappear,
Renew my spirit and my heart.

Do not repel me from your presence
And if my life is to be righteous in the future
Oh, leave your spirit by me.

Give, oh God, your solace to my heart
Heal me after my sufferings,
Let your spirit sustain me.

Since I want to teach the sinners
To be converted to you
And not to do what is called sin.

He who cancels my sins,
Deliver me from bloodshed
That my tongue, O Lord, shall praise you.

Versus 16

Open my lips, my mouth, and my soul,
So that my proclaim your glory,
Which is yours alone.

Versus 9 [8]

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

Versus 10 [9]

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

Versus 11–15 [10]

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

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

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

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

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

Versus 16 [11]

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

Verset 9

Lave-moi alors de mes péchés,
Qu'on ne voie plus une souillure
Lorsque l'hysope m'aspergera.

Verset 10

Laisse-moi ressentir joie et ravissement,
Que les os tressaillent d'aise,
Car ta croix les a broyés.

Versets 11–15

Détourne ta face de mes péchés,
Efface-les, fais-les disparaître,
Renouvelle mon esprit et mon cœur.

Ne me rejette pas loin de ta face
Et si ma vie doit se prolonger,
Ne me retire pas ton esprit saint.


Donne, ô Très-Haut, à mon cœur le réconfort,
Apporte la guérison après la souffrance.
Ton esprit me soutient.

Car je veux enseigner tes voies au pécheurs,
Qu'ils se tournent vers toi
Et ne commettent pas ce qu'on nomme le péché.

Ô toi qui absous mes péchés,
Délivre-moi de la peine du sang,
Que ma louange, ô Seigneur, chante ta gloire.

Verset 16

Ouvre mes lèvres, ma bouche et mon âme,
Que je proclame ta louange,
Qui n'appartient qu'à toi seul.



ICH HABE GENUG
(BWV 82)

Versus 17-18

For you do not accept any sacrifices
Otherwise I would offer you my gifts;
You do not like smoke and fire.

A broken heart and an afflicted spirit,
You will not reject, oh God,
Because that would break your heart.

Versus 19-20

Let Zion continue to flourish,
Rebuild its ruined walls again,
Then we shall sacrifice joyfully.

After which your fame will resound
After which you will be pleased
With the just sacrifices.

Amen.

Aria

I have enough;
I have taken the Saviour, the hope of the pious,
Upon my eager arms;
I have enough!
I have espied Him;
My faith has clasped Jesus to its heart;
Now I wish, this very day, with joy
To depart from here:
I have enough!

Versus 17-18 [12]

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

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

Versus 19-20 [13]

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

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

Amen. [14]

Arie [15]

Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab' ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum an's Herze gedrückt,
Nun wünsch' ich noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden:
Ich habe genug!

Versets 17-18

Car tu ne prends pas plaisir aux sacrifices,
J'apporterais sinon mes offrandes,
Mais tu n'agrées pas holocaustes de feu et de fumée.

Cœur et esprit, pleins d'angoisse et de peine,
Tu ne les rejetteras pas, ô Très-Haut,
Parce que ton cœur en serait brisé.

Versets 19-20

Laisse Sion vivre, florissante,
Rebâties les murs effondrés.
Alors nous ferons des offrandes dans la joie,

Alors ta gloire sera proclamée,
Alors tu agréeras
De justes sacrifices.

Amen.

Aria

J'en ai assez;
J'ai pris le Seigneur, espoir des fidèles,
Entre mes bras pleins d'ardeur.
J'en ai assez!
Je l'ai regardé;
Ma foi rapproche Jésus de mon cœur;
Je désire aujourd'hui, avec joie,
Quitter ces lieux:
J'en ai assez!

Recitative

I have enough!
My only consolation is
That Jesus is mine and I wish to be His.
When I hold Him in my faith,
Then I too already see, like Simeon,
The joys of the future life.
Let us depart with this man!
Ah! may the Lord rescue me
From the chains of my body.
Ah! if my time to go were here,
I would joyfully say to you, O world:
I have enough!

Aria

Fall asleep, you weary eyes,
Close gently and blissfully.
World, I remain here no longer,
For I have no share in you
That is of any use to my soul.
Here I must cultivate misery,
But there, there I shall behold
Sweet peace, tranquil rest.

Recitative

My God! When will the beautiful "Now!" come,
When I shall go in peace
And rest in the sand of the cool earth
And, there, in your bosom?
The departure is undertaken.
World, good night!

Aria

I look forward to my death!
Ah! if it had only arrived already!
Then I will escape all the distress
That still bound me to the world.

Rezitativ [16]

Ich habe genug!
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt' ich ihn,
Da seh' ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Lasst uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt' ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug!

Arie [17]

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu.
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab' ich doch kein Theil an dir,
Das der Seele könnte taugen.
Hier muss ich das Elend bauen,
Aber dort, dort wird' ich schauen
Süssen Friede, stille Ruh'.

Rezitativ [18]

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Frieden fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde,
Und dort, bei dir, im Schosse ruhn?
Der Abschied ist gemacht.
Welt! Gute Nacht.

Arie [19]

Ich freue mich auf meinen Tod!
Ach! hätt' er sich schon eingefunden.
Da entkomm' ich aller Noth,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

Récitatif

J'en ai assez!
Je n'ai qu'une seule consolation :
Que Jésus est à moi et moi à lui.
Ma foi me tient à lui
Et je vois, comme Siméon,
Les joies de cette vie à venir.
Quittons avec cet homme !
Ah! puisse le Seigneur me garantir
Du joug de mon corps.
Ah! si seulement mon heure avait sonné,
Je te dirais avec joie, ô monde :
J'en ai assez !

Aria

Sommeillez, yeux épuisés,<
Fermes dans la douceur et le calme.
Monde, je ne reste plus ici,
Car je n'ai plus aucune part en toi
Qui pourrait mon âme servir.
Ici je dois vivre dans l'affliction,
Mais là-bas, là je contemplerai
Doux repos et calme paix.

Récitatif

Mon Dieu! Quand viendra ce beau « Maintenant ! »,
Quand j'irai en paix
Reposer dans le sable frais de la terre
Et là-bas auprès de toi ?
L'adieu est donné.
Monde, bonne nuit !

Aria

J'entrevois avec joie la mort !
Ah! qu'elle ne fût déjà là !
J'échapperais alors à tous les malheurs
Qui m'attachent à ce monde.

Nicole Trotier joue sur le violon Giorgio Gatti Dresden, propriété de la Fondation des Violons du Roy, obtenu grâce à la générosité de la Fondation Virginia Parker et de Monsieur Joseph A. Soltész.

Nicole Trotier plays on Giorgio Gatti Dresden violin, property of the Fondation des Violons du Roy, obtained through the generosity of the Virginia Parker Foundation and Mr. Joseph A. Soltész.

Les postes de Nicole Trotier et Pascale Giguère sont généreusement soutenus par la Fondation des Violons du Roy.

Nicole Trotier's and Pascale Giguère's positions are generously supported by the Fondation des Violons du Roy.

Gagnant du Concours national de la banque d'instruments de musique du Conseil des Arts du Canada, Benoît Loiselle joue sur le violoncelle McConnell Gagliano de 1824.

Winner of the Canada Council for the Arts Musical Instrument Bank National Competition, Benoît Loiselle plays the 1824 McConnell Gagliano cello.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

Réalisation / *Produced by:* Johanne Goyette

Salle François-Bernier, Domaine Forget, Saint-Irénée (Québec)

du 12 au 15 avril 2004 / *April 12 to 15, 2004*

Enregistrement / *Recorded by:* John Newton (Soundmirror), Anne-Marie Sylvestre

Montage numérique / *Digital mastering:* Anne-Marie Sylvestre

Responsable du livret / *Booklet editor:* Jacques-André Houle

Graphisme / *Graphic design:* Diane Lagacé

Technicien pour l'orgue et le clavecin / *Organ and harpsichord technician:* Pierre Bouchard

Photo de couverture / *Cover photo:* David Lesieur