



SAINT JEAN::BAPTISTE
BACH
CANTATES 30::7::167

**LEBLANC
TAYLOR
DANIELS
MACLEOD**

MONTRÉAL BAROQUE
Eric Milnes

SACD2 2400



ATMA *Baroque*

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

CANTATES CANTATAS

POUR LA SAINT JEAN-BAPTISTE FOR THE FEAST OF ST JOHN THE BAPTIST

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30 34:07

*pour soprano, alto, ténor, basse, 2 traversières, 2 hautbois et hautbois d'amour,
cordes et basse continue (Leipzig, 1737-1742)*

PREMIÈRE PARTIE

- 1 :: **CHŒUR** « Freue dich, erlöste Schar » 4:02
- 2 :: **RÉCITATIF (basse)** « Wir haben Rast » 0:53
- 3 :: **AIR (basse)** « Gelobet sei Gott, gelobet sein Name » 4:17
- 4 :: **RÉCITATIF (alto)** « Der Herold kömmt und meldt den König an » 0:43
- 5 :: **AIR (alto)** « Kommt, ihr angefochnen Sünder » 5:36
- 6 :: **CHORAL** « Eine Stimme lässt sich hören » 1:10

DEUXIÈME PARTIE

- 7 :: **RÉCITATIF (basse)** « So bist du denn, mein Heil, bedacht » 0:59
- 8 :: **AIR (basse)** « Ich will nun hassen » 5:46
- 9 :: **RÉCITATIF (soprano)** « Und obwohl sonst der Unbestand » 0:52
- 10 :: **AIR (soprano)** « Eilt, ihr Stunden, kommt herbei » 4:52
- 11 :: **RÉCITATIF (ténor)** « Geduld, der angenehme Tag » 0:58
- 12 :: **CHŒUR** « Freude dich, geheiligte Schar » 3:59

Solistes et chœur | *Soloists and Choir*

Suzie LeBlanc soprano

Daniel Taylor alto

Charles Daniels ténor | *tenor*

Stephan MacLeod basse | *bass*

MONTRÉAL BAROQUE :: Direction, Eric Milnes

CHRIST UNSER HERR ZUM JORDAN KAM, BWV 7 23:15

pour soprano, alto, ténor, basse, 2 hautbois d'amour, cordes et basse continue
(Leipzig, 24 juin 1724)

- 13 :: **CHŒUR** « Christ unser Herr zum Jordan kam » 7:28
14 :: **AIR (basse)** « Merkt und hört, ihr Menschenkinder » 4:34
15 :: **RÉCITATIF (ténor)** « Dies hat Gott klar » 1:10
16 :: **AIR (ténor)** « Des Vaters Stimme ließ sich hören » 4:02
17 :: **RÉCITATIF (basse)** « Als Jesus dort nach seinen Leiden » 1:07
18 :: **AIR (alto)** « Menschen, glaubt doch dieser Gnade » 3:47
19 :: **CHORAL** « Das Aug allein das Wasser sieht » 1:04

IHR MENSCHEN, RÜHMET GOTTES LIEBE, BWV 167 16:04

pour soprano, alto, ténor, basse, hautbois, hautbois da caccia, cordes et basse continue (Leipzig, 24 juin 1723)

- 20 :: **AIR (ténor)** « Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe » 3:31
21 :: **RÉCITATIF (alto)** « Gelobet sei der Herr Gott Israel » 2:07
22 :: **DUO (soprano, alto)** « Gottes Wort, das trüget nicht » 7:11
23 :: **RÉCITATIF (basse)** « Des Weibes Samen kam » 1:09
24 :: **CHORAL** « Sei Lob und Preis mit Ehren » 2:06

Violons 1 | *Violin 1*

Olivier Brault :: Karol Gostynski :: Chloe Meyers :: Scott Metcalfe

Violons 2 | *Violin 2*

Hélène Plouffe :: Jacques-André Houle :: Ellie Nimeroski :: Sari Tsuji

Altos | *Viola*

Margaret Little :: Stéphanie Bozzini

Violoncelles | *Cello*

Susie Napper :: Jivko Georgiev

Violone

Pierre Cartier

Flûtes traversières | *Transverse flute*

Grégoire Jeay :: Mika Putterman

Hautbois, hautbois d'amour, hautbois da caccia* | *Oboe, oboe d'amore, oboe da caccia**

Matthew Jennejohn* :: Christopher Palameta

Basson | *Bassoon*

Mathieu Lussier

Clavecin | *Harpichord*

Alexander Weimann

Orgue | *Organ*

Eric Milnes

LA SAINT JEAN-BAPTISTE

Ces trois cantates, comme la plus grande partie de la musique de Bach, renferment de nombreux ornements écrits (des petites figures comme des appoggiatures, des trilles ou des mordents, le plus souvent indiquées par un signe), ainsi que des *passaggi* plus élaborés (des « ornements libres » improvisées ou des diminutions).

Au temps de Bach, il était rare de coucher ces agréments sur le papier : on les inventait habituellement sur le coup de l'inspiration ; à cet égard, Bach faisait un peu figure d'exception, car il écrivait dans sa musique les ornements qu'il désirait y entendre. Une écriture trop contraignante n'avait pas l'heur de plaire aux interprètes d'avant l'époque romantique, surtout parmi l'élite d'entre eux tels les chanteurs solistes. Par exemple, le célèbre traité de chant de Tosi (publié en 1723, l'année où fut créée la Cantate 167), se montrait impatient envers les compositeurs qui osaient noter ne fût-ce qu'une appoggiature. En 1771, le chanteur anglais Anselm Bayly défendit jalousement le droit de l'interprète d'ajouter des ornements ou d'en changer pour d'autres qu'il jugeait plus à son goût. À ce propos, il écrit :

L'affaire du compositeur, c'est de donner la mélodie et l'expression en notes simples ; il s'écarte de son domaine lorsqu'il note des agréments, qui ne servent surtout qu'à freiner et à borner l'invention et l'imagination du chanteur.

Ce n'était qu'une question de temps avant que ses pairs n'interrogent Bach sur son interventionnisme flagrant, tellement inhabituel pour l'époque. C'est un admirateur du Cantor, le compositeur et organiste Johann Adolph Scheibe, qui s'est acquitté de la tâche : « Chaque agrément [*alle Manieren*] », se plaint-il,

chaque diminution [*alle kleine Auszierungen*] et tout ce qu'on imagine appartenir à l'art de l'ornementation improvisée [*der Methode zu spielen*] Bach l'écrit en toutes notes ; ceci enlève à ses pièces non seulement la beauté de l'harmonie, mais rend aussi la mélodie [pure] assez incompréhensible.

Bach a pris le temps de répondre à cette critique, défendant sa pratique par le biais de son ami Abraham Birnbaum, professeur de rhétorique à Leipzig. Son raisonnement est révélateur, et je l'avoue, assez scandaleux, puisqu'il faisait de ses collègues des incompetents :

On confie d'habitude l'application de l'ornementation au bon jugement des chanteurs et des instrumentistes. S'ils étaient tous bien instruits dans ce qui est beau dans l'art des agréments de la musique [*der Methode*], s'ils savaient comment employer cette méthode seulement là où elle serait véritablement *une décoration et une inflexion particulière* de la mélodie pure (« *hauptmelodie* » [sic]), il serait alors superflu pour le compositeur de prescrire à nouveau en toutes notes ce qu'ils savent déjà. Mais puisque bien peu d'entre eux possèdent ces connaissances, ils défigurent la mélodie pure par une application incohérente de cet art de l'ornementation [*Methode*], et vont jusqu'à introduire des *passaggi* qui n'ont rien du tout à voir avec la structure de la pièce (ce qui pourrait facilement faire croire à une erreur de la part du compositeur).

Ici, Bach semble dépasser les bornes, faisant fi de la convention qui interdit de dénigrer en public les habiletés d'un collègue. Voilà qui est troublant lorsqu'on songe aussi à la remarque sévère de Bach dans son célèbre *Entwurf* au conseil municipal de Leipzig de 1730 :

Les personnes engagées pour la musique d'église [à Leipzig] sont au nombre de 8 : 4 *StadtPfeifern*, 3 *KunstGeigern* et un apprenti. J'éviterai par discrétion de me prononcer sur leurs qualités et leurs connaissances musicales. Il faut toutefois considérer que quelques-uns d'entre eux sont âgés [*emeriti*] et que les autres ne possèdent pas la technique [*exercitio*] qui serait nécessaire.

Les « personnes » dont parle Bach ne sont nulles autres que le noyau de son orchestre, incluant tous les principaux solistes instrumentaux, avec qui il venait de terminer sept épuisantes années de représentations hebdomadaires de cantates. Ses commentaires sont presque scandaleux, et si on a permis qu'il les fasse, c'est bien seulement parce qu'il était nettement le plus brillant des musiciens. Ses paroles sont d'autant plus difficiles à comprendre qu'elles ne cadrent pas avec toute la beauté et la générosité des solos qu'il avait offerts à ces musiciens. Ce n'est que le pur délice musical qui a pu le pousser à écrire des morceaux si difficiles, et il ne l'aurait pas fait si les interprètes

n'avaient pas été à la hauteur. Non, ses musiciens n'étaient pas des empotés, quoiqu'il en ait dit. (On pourrait offrir l'explication partielle que Bach était insatisfait de sa situation à Leipzig à cette époque et qu'il espérait trouver un poste ailleurs.)

À entendre les lignes embellies de Bach, on a l'illusion que même le musicien moderne le plus esclave de la page est un génie de l'ornementation baroque. Lorsqu'en tant qu'interprète, on suit ses partitions à la lettre, on se trouve à jouer de véritables ornements baroques sans même en connaître les noms, tout comme le paysan de Fuhrmann. En 1706, Fuhrmann a écrit :

[Les compositeurs] donnent à ces agréments des noms italiens. Car si un chanteur ne se sent plus de joie à chanter une pièce, mais ne sait pas comment les virtuoses nomment tel ou tel ornement, c'est un peu comme un paysan qui dévore avec appétit une concoction délicate sans pouvoir dire quel genre de mets il a mangé, si on le lui demandait.

Quoi qu'en aient pensé ses contemporains, l'une des raisons pour lesquelles Bach connaît maintenant un tel succès est peut-être bien justement à cause de son écriture contraignante. On ne peut qu'imaginer ce que d'autres illustres compositeurs tels Telemann ou Graupner auraient ajouté comme improvisations à leurs pièces. Bach, cependant, nous a laissé des exemples détaillés de très bons ornements, ce qui nous permet de nous rapprocher de la manière qu'il interprétait sa propre musique.

BWV 30

BWV 30, *Réjouis-toi, légion rachetée*, est une cantate qui à chaque instant projette une joie dépourvue d'arrière-pensées. Fait à noter, cette joie était à l'origine profane avant d'être adaptée à la sphère sacrée. La cantate a d'abord été conçue en 1737 comme un *Dramma per musica* (selon le titre de Bach) écrit pour répondre à une commande d'un

noble de Wiederau. Son titre original était *Angenehmes Wiederau* (Agréable Wiederau). Peu après, Bach l'a adapté pour un usage liturgique sur un texte rappelant la naissance de Jean le Baptiste et un chant de louanges de son père Zacharie.

La musique s'appuyait à l'origine sur des paroles complètement différentes (une aria seulement conserve ses premiers mots : « Eilt, ihr Stunden » – « Hâtez-vous, accourez heures désirées »). Pourtant, les affects, ou humeurs, des mouvements sont presque les mêmes, ce qui a comme conséquence qu'un *Dramma* sur une demeure exceptionnellement belle devient une célébration des bienfaits accordés aux enfants d'Israël.

BWV 7

Bach a écrit la Cantate 7, *Christ, notre Seigneur, est venu au Jourdain*, pour la deuxième Fête de la saint Jean-Baptiste qu'il passa à Leipzig. La première (et peut-être dernière) exécution de cette cantate a eu lieu le 24 juin 1724, deux mois seulement après la création de la *Passion selon saint Jean*.

Le premier mouvement de cette cantate est une des meilleures fantaisies-chorales de Bach, un morceau très élaboré qui dure environ le tiers de l'œuvre entière. Bach y emploie différentes formes, où l'on voit le violon jouer un solo presque concertant au-dessus des entrées du chœur, ainsi que des ritournelles instrumentales récurrentes qui représentent peut-être bien les eaux ondulantes du Jourdain (les croches coulantes du hautbois d'amour et le clapotis des doubles-croches aux cordes). À travers cela, il tisse aussi une mélodie de choral du XVI^e siècle de Johann Walther, en valeurs longues, chantée par les ténors.

Les morceaux qui suivent, toutes exceptionnellement belles, développent chacune à sa manière la signification chrétienne du baptême. Le dernier mouvement de la cantate est une harmonisation à quatre voix de la mélodie de choral de Walther utilisée dans le premier mouvement.

BWV 167

BWV 167 est la première des cantates de Bach qui nous soient parvenues pour la Fête de la saint Jean-Baptiste. Elle est construite sur le texte « Hommes, célébrez l'amour de Dieu ». Il l'a jouée à Leipzig au cours de ses premiers mois dans cette ville, probablement en même temps que le *Sanctus* en *do* majeur (BWV 237).

Le thème inspire des clameurs joyeuses comme la musique qui inaugure cette cantate. Le troisième morceau, « Gottes Wort das trüget nicht » (« La parole de Dieu ne ment pas »), a ceci de spécial qu'il contient l'un de ces thèmes difficiles à chasser de l'esprit. Le début de cette aria est également particulier pour être un solo pour un instrument qui n'a peut-être jamais auparavant été entendu en public, le hautbois da caccia. Si le son de cet instrument est frappant aujourd'hui, quel effet il dût avoir sur la communauté de Bach! C'était la première fois que Bach, qui n'occupait son nouveau poste à Leipzig que depuis quelques mois, composait pour cet instrument.

Par sa facture, le hautbois da caccia différait du hautbois ténor droit en *fa* par sa courbe flamboyante et son large pavillon, sa finition en cuivre et sa coupe octogonale semblable à celle d'un cornet à bouquin. Il était fabriqué de deux pièces : le tube courbé en bois et le pavillon.

La courbe du hautbois da caccia apparaît désormais comme une sorte de licence poétique, une transposition affectée des attributs d'un cuivre à un bois. Le nom de l'instrument de même que sa forme et son pavillon évasé suggèrent qu'il a été conçu à l'imitation du *cornu da caccia*, le cor de chasse en cerceau qui commençait à peine à se voir accorder droit de cité comme instrument d'intérieur. La trompette, aussi, a été courbée pour donner naissance à la *tromba da caccia* qui (comme le hautbois da caccia) n'avait probablement « de chasse » que le nom. C'est ce même genre d'artifice intellectuel qui engendra le faux marbre peint, des opéras entiers de Handel arrangés pour flûte à bec seule et des galeries de glaces. La curieuse apparence de l'instrument faisait probablement partie de son attrait.

Le hautbois da caccia a une sonorité quelque peu mélancolique ; les textes auxquels Bach accole cet instrument expriment généralement la douleur, la tragédie, le péché ou la tristesse. Il est intéressant de noter que la première expérience de son utilisation le voit appuyer l'affect positif de l'honnêteté.

« Gottes Wort » est une aria qui n'a d'habitude que sa forme A-B-A. Le hautbois da caccia répète souvent la même phrase, mais Bach a découvert mille façons ingénieuses de l'entrelacer avec les deux parties vocales. Cette aria est spéciale aussi pour la première partie de la section B, où les deux voix sont en canon presque parfait.

Bach a conçu cette cantate pour qu'elle atteigne son apogée au dernier mouvement, qui réunit pour la première fois toutes les forces vocales et instrumentales, sur l'hymne bien connu « Nun lob, mein Seel, den Herren ». Entre les lignes de l'hymne, Bach entremêle son propre matériau indépendant (des figures de doubles-croches en filigrane aux hautbois et violons) qui font vraiment plaisir à entendre.

BRUCE HAYNES

TRADUCTION : JACQUES-ANDRÉ HOULE

THE NATIVITY OF ST JOHN THE BAPTIST

These three cantatas, like most of Bach's music, contain many written-out graces (small figures like appoggiaturas, trills, and mordents, usually marked with coded signs) as well as more elaborate passaggi (improvised "free ornamentation" or diminutions).

In Bach's day, it was rare to write these embellishments down; they were normally made up on the spot, so Bach was quite exceptional in writing out the ornaments he wanted in his music. Prescriptive writing of any kind was not popular with performers prior to the Romantic era, especially among elite performers like solo singers. Tosi's well-known book on singing, for example, (published in 1723, the year Cantata 167 was performed) expressed frustration with composers who even wrote as much as an appoggiatura. In 1771, the English singer Anselm Bayly jealously defended the performer's right to add graces or change them for others that suited him better, writing

The business of a composer is to give the air and expression in plain notes, who goes out of his province when he writes graces, which serve for the most part only to stop and confine the invention and imagination of a singer.

Sooner or later Bach had to be questioned by his peers about this blatant interventionism, so unusual at the time. The task was taken by an admirer of his, the composer and organist Johann Adolph Scheibe: "Every grace [alle Manieren]," Scheibe complained,

every diminution [alle kleine Auszierungen], and everything that one thinks of as belonging to the art of improvised gracing [der Methode zu spielen] he [Bach] writes out completely in notes; and this deprives his pieces not only of the beauty of harmony, but also renders the [plain] melody quite incomprehensible.

Bach took the time to respond to this criticism, defending his practice through the mouthpiece of his friend Abraham Birnbaum, professor of Rhetoric in Leipzig. His argument is revealing, and I must say rather scandalous, as it boiled down to a claim that his colleagues were incompetent.

One usually leaves the application of ornamentation to the good judgement of the singers and instrumentalists. If they all were adequately instructed in what is truly beautiful in the art of gracing [der Methode], if they knew how to apply this method only where it could serve as an actual *ornament and special emphasis* for the plain melody ("hauptmelodie," [sic]), then it would be a superfluous thing for the composer to prescribe once more in written notes what they already know. But since very few have enough knowledge of this, they ruin the plain melody through an inconsistent application of their art of gracing [Methode], and indeed even introduce passaggi which have nothing at all to do with the actual structure of the piece (something which could easily be misconstrued as a mistake on the part of the composer).

Here Bach compounds insult to injury, breaking the traditional ban on disparaging the abilities of colleagues in public. This is troubling when put next to Bach's catty remark in his well-known *Entwurf* to the Leipzig city council of 1730:

The number of persons engaged for the [Leipzig] church music is 8, namely 4 *StadtPfeifern*, 3 *KunstGeigern*, and one apprentice. Modesty forbids me to speak at all truthfully of their qualities and musical knowledge. Nevertheless it must be remembered that they are partly *emeriti* and partly not at all in such *exercitio* as they should be.

The "persons" of whom Bach is speaking were none other than the core of his orchestra, including all the principle instrument soloists, with whom he had just finished seven years of gruelling weekly cantata performances. His comments are outrageous, and if he got away with them, it was only because he was so obviously a brilliant musician among musicians. His words are all the more difficult to understand because they do not square at all with the beauty and generosity of the solos he offered these players. Nothing but musical delight would have led him to write such difficult pieces, and he wouldn't have done so if the players couldn't do them justice.

His musicians were clearly not slouches, whatever he wrote about them. (As a partial explanation, it is known that Bach was dissatisfied with Leipzig in this period, and was hoping to find another position.)

Hearing Bach's ornate lines gives the illusion that the most page-dependent modern musician is a Baroque ornamenting genius. When as performers we read his parts literally, we find ourselves playing genuine Baroque ornaments without even knowing their names, exactly like Fuhrmann's peasant. Fuhrmann wrote in 1706,

[The composers] label these graces with Italian names. For if a singer sings away at a piece with enjoyment, but does not know how the virtuosi name this or that grace, it is rather like the case of a peasant who devours a delicately prepared concoction with great appetite, but does not know what type of dish he has eaten, if one were to ask him.

Whatever his contemporaries thought, one reason Bach is so successful now may well be because of his prescriptive writing. We can only guess at the improvisations other celebrated composers like Telemann and Graupner added to their pieces, and our guesses are limited by our imaginations. But Bach left us detailed notations of very good ornaments, so we are able to get closer to how he performed his music.

BWV 30

BWV 30, "Rejoice, redeemed throng," is a cantata that projects in every movement an unproblematic joy. Interestingly, that joy was originally secular but was later adapted to sacred. The cantata was originally conceived in 1737 as a *Dramma per musica* (as Bach called it) and was written on commission for a nobleman from a place called Wiederau. Its original title was *Angenehmes Wiederau* (Most Pleasant Wiederau). But soon afterwards, Bach adapted it for use in church to a text celebrating the birth of John and a song of praise of his father Zacharias.

The music was thus originally written to a completely different set of words (one aria keeps its opening text, "Eilt, ihr Stunden" – "Haste, you hours"). But the Affects, or Moods, of the movements are approximately the same, so that a *Dramma* on an exceptionally beautiful residence becomes a celebration of the good fortune of the children of Israel.

BWV 7

Bach produced Cantata 7, "Christ our Lord came to the Jordan," for his second St John's Day at Leipzig. Its first (and possibly last) performance was on June 24, 1724, just two months after he had produced the *St John Passion*.

The first movement in this cantata is one of Bach's finest chorale fantasies, an elaborate piece that takes about a third of the entire score. Bach plays with several different forms, casting a violin as soloist in a quasi concerto superimposed over the choral entries as well as over the recurring instrumental ritornello that may represent the undulating waters of the Jordan River (the flowing eighths in the Hautbois d'amour and lapping sixteenths in the strings). Into all this he also weaves a 16th-century chorale melody by Johann Walther in long notes, given to the tenors.

The pieces that follow, each unusually good, expound in various ways on the Christian significance of baptism. The last movement of the cantata is a four-part harmonization of the chorale melody by Walther used in the first movement.

BWV 167

BWV 167 is Bach's earliest surviving cantata for the Feast of St John the Baptist, and is based on the text "You people, tell of God's love." He performed it in Leipzig during his first months there, probably together with the Sanctus in C (BWV 237)

The theme inspires joyful noises like the music that opens this cantata. The third piece, "Gottes Wort, das trüget nicht" ("God's word does not deceive") is special in having one of those themes that are difficult to get out of one's head. The beginning of this aria is also special because it is a solo for an instrument that may never have been heard before in public, the *oboe da caccia*. The sound of this instrument is arresting now, and must have been even more so for Bach's congregation. It was the first time Bach, who had been just a month at his new post at Leipzig, had written for it.

Physically, the oboe da caccia differed from the straight tenor hautboy in F by its flamboyant curve and widely flaring bell, leather covering, and faceted octagonal cross-section similar to the cornett. It was made in two parts, the curved wooden tube and a separate bell.

The curve in the oboe da caccia appears now as a poetic conceit, an unnatural adaptation of the attributes of a brass instrument into one made of wood. The instrument's name, as well as its shape and flared bell, suggest it as conceived in imitation of the *corno da caccia*, the hoop-like hunting horn, which was just then being accepted as an indoor instrument. In a like manner, the trumpet was coiled to form the *tromba da caccia*, and (like the oboe da caccia) probably had no other connection with "the hunt" than its name. This was the kind of intellectual artifice that produced painted marble, entire Handel operas arranged for a single recorder, and halls of mirrors. The curious look of the instrument was probably part of its appeal.

The oboe da caccia has a somewhat melancholy sound; the texts Bach set it to usually expressed grief, tragedy, sin, or sorrow. It is interesting that this first experiment used it for a positive Affect of honesty.

"Gottes Wort" is an aria in the usual A-B-A form, but is otherwise not at all usual. The oboe da caccia repeats the same phrase many times, but Bach has discovered a hundred ingenious ways of interlacing it with the two vocal parts. This aria is unusual also for the first part of its B section, where the two voices are in almost perfect canon (i.e., they sing the same line, but staggered, like a round).

Bach designed this cantata to build to a climax in its final movement, which brings together for the first time the combined vocal and instrumental forces, and is Bach's setting of the well-known hymn "Nun lob, mein Seel, den Herren." Between the lines of the hymn, Bach interweaves his own independent material (busy 16th-note filigree figuration in hautboy and violin parts) that literally gives joy to hear.

BRUCE HAYNES

Montréal Baroque

L'Orchestre Montréal Baroque a été constitué pour le Festival Montréal Baroque, qui a lieu en juin au Vieux-Montréal depuis 2003. Le Festival a comme objectif de permettre à la ville de Montréal de se démarquer à titre de centre mondial de la musique ancienne, réunissant les grands noms du milieu dans la réalisation de concerts uniques. L'orchestre entreprend, sous la direction d'Eric Milnes, l'intégrale des cantates de Bach dans une présentation dépouillée — les chœurs chantés à un par partie — comme dans la pratique luthérienne de l'époque.

The orchestra Montréal Baroque was formed especially for the Montréal Baroque Festival, which is held in June since 2003 in Old Montreal. The Festival aims at drawing attention to Montreal as a world-class centre for early music, offering unique performances by the best Canadian and international celebrities. Directed by Eric Milnes, the orchestra has undertaken Bach's complete cantatas in a pared-down version, with a one-per-part choir, as was the practice in Lutheran Germany of the time.

Suzie LeBlanc :: soprano

La soprano Suzie LeBlanc possède une réputation internationale dans les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Au cours des dernières années, elle fut applaudie dans des productions lyriques au Netherlands Opera, Festival Vancouver, Festival de Beaune, à l'Opéra de Dresde et à l'Opéra de Montréal ainsi qu'en récital au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthaus de Vienne. Ses nombreuses prestations et enregistrements témoignent de ses collaborations avec des ensembles tels Teatro Lirico (Stephen Stubbs), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), The Purcell Symphony (Richard Boothby), Concerto Palatino (Bruce Dickey), Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion, Tafelmusik et The Australian Brandenburg Orchestra, de même qu'avec le contre-ténor Daniel Taylor, le claveciniste Alexander Weimann et le pianiste Yannick Nézet-Séguin.

Sa soif de découverte de nouvelles avenues la porte maintenant vers les opéras de Mozart, le répertoire des lieder et les chants de son Acadie natale.

Suzie LeBlanc has established a very distinguished career in 17th and 18th century repertoire. She keeps a busy schedule of concerts worldwide, performing in opera at the Netherlands Opera, Festival Vancouver, Festival de Beaune, the Dresden Opera, and the Opéra de Montréal as well as in recital at the Wigmore Hall, the Concertgebouw, and the Vienna Konzerthaus. Her many recordings and concert schedule reflect her collaborations with the following Baroque orchestras and ensembles: Teatro Lirico (Stephen Stubbs), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion, Tafelmusik, and The Australian Brandenburg Orchestra, and with countertenor Daniel Taylor, harpsichordist Alexander Weimann, and pianist Yannick Nézet-Séguin.

Her thirst for new vistas now leads her to perform Mozart operas, lieder repertoire, and more recently, songs from her native Acadia.

Daniel Taylor :: alto

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 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 Finline).

Daniel Taylor's debut at Glyndebourne in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise and followed on his successful 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 Finline).

Charles Daniels :: ténor | tenor

Le répertoire du ténor Charles Daniels s'étend sur 1150 ans, depuis le neuvième siècle jusqu'à aujourd'hui. Né à Salisbury, en Angleterre, il a reçu son éducation musicale au King's College de Cambridge et au Royal College of Music de Londres, où il étudia avec Edward Brooks.

En concert, il s'est produit régulièrement aux concerts BBC Promenade à Londres, dont dans les *Vêpres* de Monteverdi avec le King's Consort, ainsi que dans *Joshua* de Handel (London Handel Festival), *Elijah* de Mendelssohn (Fribourg), *Orfeo* de Monteverdi avec le Toronto Consort, l'Évangéliste dans la *Passion selon saint Jean* de Bach (Londres, avec l'Academy of Ancient Music) et la *Passion selon saint Matthieu* (Espagne, The Sixteen), dans la création de la *Missa Pro Pace* de Wojciech Kilar avec la Philharmonie de Varsovie, puis récemment avec l'Orchestre philharmonique de Wrocław en Pologne, et enfin à Rome pour le pape Jean-Paul II.

The tenor Charles Daniels's repertoire extends 1150 years from the ninth century to the present day. Born in Salisbury, he received his musical training at King's College, Cambridge, and the Royal College of Music in London where he studied under Edward Brooks.

Concert engagements have included regular appearances at the BBC Promenade Concerts including Monteverdi's *Vespers* with the King's Consort, Handel's *Joshua* (London Handel Festival), Mendelssohn's *Elijah* (Fribourg), Monteverdi's *Orfeo* with the Toronto Consort, the Evangelist in Bach's *St John Passion* (London, with the Academy of Ancient Music) and *St Matthew Passion* (Spain, The Sixteen), and the premiere of Wojciech Kilar's *Missa Pro Pace* with the Warsaw Philharmonic, and recently with Wrocław Philharmonic Orchestra in Poland, and in Rome for the Pope John-Paul II.

Stephan MacLeod :: basse | bass

Stephan MacLeod est lauréat de nombreux prix : en 1991, il remporte la bourse Bonnardel à Vevey, puis la bourse Marescotti à Carouge; en 1994, il gagne la bourse Migros à Zurich et le prix VFS à Hambourg.

Comme soliste dans le domaine de l'oratorio, Stephan MacLeod s'est produit sous la direction des Michel Corboz, Philippe Herreweghe, Frieder Bernius, Dennis Russel-Davies, Jos Van Immerseel, Reinhard Goebel et Sigiswald Kuijken.

Il a chanté avec de nombreux orchestres symphoniques tels l'Orchestre Royal Philharmonique de Flandre, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre de la Suisse Romande et l'Orchestre de Chambre de Lausanne.

À l'opéra, on a pu l'entendre dans la *Clemenza di Tito* de Mozart, l'*Orfeo* de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, la *Bohème* de Puccini, et pour ses débuts au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, dans la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavaliere sous la direction de Jean Tubéry.

In 1991 Stephan MacLeod won various prizes in Swiss competitions and received several scholarships. In 1994 he won the Migros prize in Zurich and the F.V.S. prize in Hamburg.

Stephan MacLeod has performed under the direction of Michel Corboz, Helmut Rilling, Philippe Herreweghe, Frieder Bernius, Reinhard Goebel, Jos van Immerseel, Dennis Russel-Davies, and Sigiswald Kuijken.

He has sung with orchestras such as the Freiburger Barockorchester, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, and the Royal Philharmonic Orchestra of Flanders.

In the operatic repertoire, he has sung in Mozart's *Clemenza di Tito*, Monteverdi's *Orfeo*, Purcell's *King Arthur*, Puccini's *Bohème*, and for his debut at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, in Cavaliere's *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* under the direction of Jean Tubéry.

Eric Milnes :: direction

Natif de New York, Eric Milnes a été salué partout en Amérique du Nord et en Europe comme l'un des chefs en musique ancienne et interprètes au clavier les plus dynamiques et les plus éloquents des dernières générations. Ses interprétations imaginatives et énergiques ont été applaudies lors des festivals de musique ancienne Lufthansa, Mostly Mozart, d'Utrecht, de Brême, de Regensburg, de Passau, de Boston, de Montréal, de Vancouver, d'Ottawa, de Berkeley, de Santa Fe et de San Francisco, sans compter ses succès dans tous les grands centres en Amérique du Nord et en Europe.

Comme chef, il a dirigé le New York Baroque, le New York Collegium, Trinity Consort, Portland, Oregon, le Northwest Chamber Orchestra, Seattle, I Cantori di New York, Musica Divina, Ottawa, Les Boréades de Montreal, Montréal Baroque, et Les Voix Baroques, Montréal.

Comme claveciniste et organiste, il a enregistré et/ou joué avec Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix Humaines, Ensemble Rebel, Les Boréades, The American Bach Soloists et des ensembles à travers l'Amérique du Nord. Parmi les enregistrements qu'il a dirigés, on compte des motets hébraïques de Salamone Rossi, des cantates de Barbara Strozzi, de la musique sacrée de Heinrich Schütz, de la musique de chambre vocale par Ristori de Dresde, *Acis & Galatea* de Handel, la *Passion selon saint Jean* de Bach ainsi que des cantates sacrées de Bach.

M. Milnes est également un compositeur dont les œuvres ont été publiées, et enseigné dans diverses universités et conservatoires à New York et en Norvège. Il est diplômé de l'université Columbia, New York et de l'école Juilliard, New York.

Eric Milnes has been critically acclaimed throughout North America and Europe as one of the most dynamic and compelling early music directors and keyboard artists of the younger generation. A native New Yorker, his imaginative and energized performances have been applauded at the Utrecht, Bremen, Regensburg, Lufthansa, Passau, Boston, Mostly Mozart, Montreal, Vancouver, Ottawa, Berkeley, Santa Fe and San Francisco Early Music Festivals, and in performances in every major North American and European center.

As conductor he has directed New York Baroque, The New York Collegium, Trinity Consort, Portland, Oregon, The Northwest Chamber Orchestra, Seattle, I Cantori di New York, Musica Divina, Ottawa, Les Boréades de Montreal, Montréal Baroque, and Les Voix Baroques, Montreal.

As harpsichordist and organist, he has recorded and/or performed with Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix Humaines, Ensemble Rebel, Les Boréades, The American Bach Soloists, and ensembles across North America.

Recordings under his direction include Hebrew motets of Salamone Rossi, vocal cantatas of Barbara Strozzi, sacred music of Heinrich Schütz, vocal chamber music of Ristori from Dresden, Handel's *Acis and Galatea*, The *St. John Passion* of Bach, and Bach Sacred Cantatas.

A published composer, Mr. Milnes has served with the faculty of several universities and conservatories in New York and in Norway. His degrees are from Columbia University, New York, and The Juilliard School, New York.

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR BWV 30

PART THE FIRST

CHORUS

Rejoice, redeemed throng,
Rejoice in Zion's dwellings.
Your prosperity has henceforth
A true and solid ground
To shower you with blessings.

RECITATIVE (Bass)

We now have rest,
And the burden of the law
Is removed.
Nothing should disturb this repose,
For which our beloved forefathers often
Desired, yearned, and hoped.
Come then,
Let whoever can be joyful
And honour their God
With a song of praise,
And this the heavenly choir,
Indeed, sing to one another!

ARIA (Bass)

Praised be God, praised his name,
Who has faithfully kept his promise and vow!
His loyal servant has been born,
Who long since was chosen for this,
To prepare the way of the Lord,

RECITATIVE (Alto)

The herald comes and announces the king's approach,
He calls; so do not delay
And get up
With a swift gait,
Hurry after this voice!
It shows the way, it shows the light,
By which on those blessed pastures
We shall one day surely gaze.

ARIA (Alto)

Come, you tempted sinners,
Haste and run, you children of Adam,
Your Saviour calls and cries!
Come, you errant sheep,
Rise up from your sleep of sin,
For now is the time of grace!

ERSTER TEIL

1 :: CHOR

Freue dich, erlöste Schar,
Freue dich in Sions Hütten.
Dein Gedeihen hat itzund
Einen rechten festen Grund,
Dich mit Wohl zu überschütten.

2 :: REZITATIV (Baß)

Wir haben Rast,
Und des Gesetzes Last
Ist abgetan.
Nichts soll uns diese Ruhe stören,
Die unsre liebe' Väter oft
Gewünscht, verlanget und gehofft.
Wohlan,
Es freue sich, wer immer kann,
Und stimme seinem Gott zu Ehren
Ein Loblied an,
Und das im höhern Chor,
Ja, singt einander vor!

3 :: ARIE (Baß)

Gelobet sei Gott, gelobet sein Name,
Der treulich gehalten Versprechen und Eid!
Sein treuer Diener ist geboren,
Der längstens darzu auserkoren,
Dass er den Weg dem Herrn bereit'.

4 :: REZITATIV (Alt)

Der Herold kömmt und meldt den König an,
Er ruft; drum säumet nicht
Und macht euch auf
Mit einem schnellen Lauf,
Eilt dieser Stimme nach!
Sie zeigt den Weg, sie zeigt das Licht,
Wodurch wir jene selge Auen
Dereinst gewisslich können schauen.

5 :: ARIE (Alt)

Kommt, ihr angefochnen Sünder,
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
Euer Heiland ruft und schreit!
Kommet, ihr verirren Schafe,
Stehet auf vom Sündenschlafe,
Denn itzt ist die Gnadenzeit!

PREMIÈRE PARTIE

CHCEUR

Réjouis-toi, légion rachetée,
Réjouis-toi dans les demeures de Sion.
Ta prospérité est maintenant
Ferme et établie,
Tu es comblée d'aisance.

RÉCITATIF (basse)

Nous avons une trêve
Et le fardeau de la loi
Est rejeté.
Que rien ne vienne troubler ce repos
Que nos chers pères ont souvent
Désiré, réclamé et espéré.
Allons,
Que chacun se réjouisse
Et entonne en l'honneur de son Dieu
Un chant de louange,
Et que ce chant trouve un écho
Dans le chœur céleste.

AIR (basse)

Loué soit Dieu, loué soit son nom,
Loué soit Dieu qui a fidèlement tenu promesse et serment!
Son fidèle serviteur est né,
Depuis longtemps désigné
Pour préparer la voie au Seigneur.

RÉCITATIF (alto)

Le héraut vient annoncer le roi,
Il appelle; aussi ne tardez pas
À vous mettre en route
D'un pas rapide,
Hâtez-vous de suivre cette voix!
Elle montre le chemin et la lumière
Qui, un jour, nous feront voir avec certitude
Les prairies bienheureuses.

AIR (alto)

Venez, pécheurs
Pressez-vous, accourez, fils d'Adam,
Votre Sauveur vous appelle à grands cris!
Venez, brebis égarées,
Sortez du sommeil du péché,
Car c'est maintenant l'heure de la grâce!

CHORALE

A voice is heard
In the desert far and wide,
To convert all mankind:
Prepare the way of the Lord,
Make a level path for God,
All the world should arise,
Every valley exalted,
So that the mountains may stand lowly.

PART THE SECOND

RECITATIVE (Bass)

Since it is, o my Saviour, your intention
That the covenant that you made
With our forefathers be faithfully kept
And that you should rule over us in grace,
Therefore with utmost industry
I will strive,
At your command, faithful God,
To live in holiness and fear of God.

ARIA (Bass)

I will hate now
And leave behind everything
That offends you, my God.
I will not cause you grief,
Instead I will love you from my heart,
Since you are so gracious to me.

RECITATIVE (Soprano)

And even though otherwise inconstancy
Is innate in weak humanity,
Yet let this be now said:
As often as the rosy morning dawns,
So long as one day follows another,
So long will I, resolute and firm,
My God, through your spirit,
Live to honour you completely.
Both my heart and my mouth,
According to the covenant made with you,
Shall extol you with well-deserved praise.

ARIA (Soprano)

Haste, you hours, come to pass,
Bring me soon to those pastures!
I wish, with the holy host,
To raise for my God an altar of thanks
In the tents of Kedar,
So that I may be eternally thankful.

6 :: CHORAL

Eine Stimme lässt sich hören
In der Wüste weit und breit,
Alle Menschen zu bekehren:
Macht dem Herrn den Weg bereit,
Machet Gott ein ebne Bahn,
Alle Welt soll heben an,
Alle Täler zu erhöhen,
Dass die Berge niedrig stehen.

ZWEITER TEIL

7 :: REZITATIV (Baß)

So bist du denn, mein Heil, bedacht,
Den Bund, den du gemacht
Mit unsern Vätern, treu zu halten
Und in Genaden über uns zu walten;
Drum will ich mich mit allem Fleiß
Dahin bestreben,
Dir, treuer Gott, auf dein Geheiß
In Heiligkeit und Gottesfurcht zu leben.

8 :: ARIE (Baß)

Ich will nun hassen
Und alles lassen,
Was dir, mein Gott, zuwider ist.
Ich will dich nicht betrüben,
Hingegen herzlich lieben,
Weil du mir so genädig bist.

9 :: REZITATIV (Sopran)

Und obwohl sonst der Unbestand
Den schwachen Menschen ist verwandt,
So sei hiermit doch zugesagt:
Sooft die Morgenröte tagt,
Solang ein Tag den andern folgen lässt,
So lange will ich steif und fest,
Mein Gott, durch deinen Geist
Dir ganz und gar zu Ehren leben.
Dich soll sowohl mein Herz als Mund
Nach dem mit dir gemachten Bund
Mit wohlverdientem Lob erheben.

10 :: ARIE (Sopran)

Eilt, ihr Stunden, kommt herbei,
Bringt mich bald in jene Auen!
Ich will mit der heiligen Schar
Meinem Gott ein' Dankaltar
In den Hütten Kedar bauen,
Bis ich ewig dankbar sei.

CHORAL

Une voix se fait entendre
Ample et large dans le désert,
Pour convertir tous les hommes :
Préparez la voie au Seigneur.
Faites à Dieu un chemin égal,
Que le monde entier s'élève,
Que toutes les vallées se haussent,
Que le montagnes s'abaissent.

DEUXIÈME PARTIE

RÉCITATIF (basse)

Ainsi donc, mon Sauveur, tu es soucieux
De respecter fidèlement l'alliance
Que tu as faite avec nos pères
Et de régner sur nous dans la grâce ;
C'est pourquoi je veux de tout mon zèle
M'appliquer, Dieu fidèle,
À vivre selon ta volonté
Dans la sainteté et la crainte de Dieu.

AIR (basse)

Je veux désormais haïr
Et abandonner tout
Ce qui te répugne, mon Dieu,
Je ne veux pas t'affliger
Mais au contraire t'aimer de tout mon cœur
Car tu me prodigues ta grâce.

RÉCITATIF (soprano)

Et bien que l'inconstance
Soit le propre des faibles humains,
Je l'affirme pourtant ici :
Aussi souvent que l'aurore pointe,
Aussi longtemps qu'un jour succède à l'autre,
Aussi longtemps je veux avec constance et fermeté,
Vivre par ton esprit, mon Dieu,
Entièrement pour ta gloire.
Mon cœur aussi bien que ma bouche
Doivent te célébrer avec une louange bien méritée
En vertu de l'alliance passée avec toi.

AIR (soprano)

Hâtez-vous, accourez heures désirées,
Ne tardez pas à m'amener dans ces prairies !
Je veux avec la foule des élus
Élever à mon Dieu un autel de grâces
Dans les demeures de Kedar
Jusqu'à ce que je te sois éternellement reconnaissant.

CHRIST UNSER HERR ZUM JORDAN KAM BWV 7

RECITATIVE (Tenor)

Patience, the lovely day
Can no longer be far off and distant,
When from all the tribulations
Of the imperfect earth,
That hold you captive, my heart,
You will be completely freed.
The wish will finally come true,
When you with all the redeemed souls,
In a state of perfection,
Will be freed from the death of this body,
And there no misery will trouble you again.

CHORUS

Rejoice, sacred throng,
Rejoice in Zion's pastures!
The glory of your happiness,
Your blissful contentment
Will never reach an end.

CHORUS

Christ our Lord came to the Jordan
Fulfilling his Father's will,
From Saint John he received baptism,
To accomplish his work and destiny;
He wishes to draw us a bath,
To cleanse us from sin,
To drown as well bitter death
In his own blood and wounds;
It gave us a new life.

ARIA (Bass)

Mark and hear, you children of mankind,
What God himself did call baptism.
Indeed, there must be water there,
Yet not mere water alone.
God's word and God's Spirit
Baptises and purifies the sinner.

11 :: REZITATIV (Tenor)

Geduld, der angenehme Tag
Kann nicht mehr weit und lange sein,
Da du von aller Plag
Der Unvollkommenheit der Erden,
Die dich, mein Herz, gefangen hält,
Vollkommen wirst befreiet werden.
Der Wunsch trifft endlich ein,
Da du mit den erlösten Seelen
In der Vollkommenheit
Von diesem Tod des Leibes bist befreiet,
Da wird dich keine Not mehr quälen.

12 :: CHOR

Freude dich, geheiligte Schar,
Freue dich in Sions Auen!
Deiner Freude Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Wird die Zeit kein Ende schauen.

13 :: CHOR

Christ unser Herr zum Jordan kam
Nach seines Vaters Willen,
Von Sankt Johannis die Taufe nahm,
Sein Werk und Amt zu erfüllen;
Da wollt er stiften uns ein Bad,
Zu waschen uns von Sünden,
Ersäufen auch den bitteren Tod
Durch sein selbst Blut und Wunden;
Es galt ein neues Leben.

14 :: ARIE (Baß)

Merkt und hört, ihr Menschenkinder,
Was Gott selbst die Taufe heißt.
Es muss zwar hier Wasser sein,
Doch schlecht Wasser nicht allein.
Gottes Wort und Gottes Geist
Tauft und reiniget die Sünder.

RÉCITATIF (ténor)

Patience, le jour bienvenu
Où tu seras complètement délivré
De tout le tourment
De l'imperfection du monde
Qui te tient prisonnier, ô mon cœur,
Ce jour-là ne peut plus tarder à arriver.
Le souhait se réalise enfin,
Avec les âmes rachetées
Dans la perfection de cette mort
Tu es libéré de ton corps,
Aucune détresse ne te tourmentera plus.

CHŒUR

Réjouis-toi, légion sacrée,
Réjouis-toi dans les prairies de Sion!
Le temps ne verra pas de fin
À la magnificence de ta joie
Et de ton contentement.

CHŒUR

Christ, notre Seigneur, est venu au Jourdain
Selon la volonté de son Père,
Y a reçu le baptême de saint Jean,
Pour accomplir son œuvre et sa mission;
Il a voulu nous faire don d'un bain
Pour nous laver du péché
Et aussi y noyer la mort amère
Par son propre sang et ses blessures;
Il nous donne une vie nouvelle.

AIR (basse)

Écoutez attentivement, vous fils des hommes,
Ce que Dieu lui-même appelle le baptême
S'il y faut de l'eau,
De l'eau simple ne suffit pas.
Ce sont la Parole et l'Esprit de Dieu
Qui baptisent et purifient les pécheurs.

RECITATIVE (Tenor)

This has God clearly shown
 With words and with examples,
 At the Jordan the Father plainly allowed
 Christ to hear his voice during baptism;
 He said: this is my beloved Son,
 With whom I am well pleased,
 He is from the lofty throne of heaven
 To help the world
 Come down in humble form,
 And has taken on the flesh and blood
 Of mankind's children;
 Take him now as your Saviour
 And listen to his precious teachings!

ARIA (Tenor)

The Father's voice itself can be heard;
 The Son, who bought us with his blood,
 Was as a true man baptized.
 The Spirit as a dove appeared,
 So that we might without doubt believe
 The Holy Trinity has
 Itself given us baptism.

RECITATIVE (Bass)

As Jesus there, after his passion,
 And after the Resurrection
 From this world was ready to go to his Father,
 He spoke to his disciples:
 Go forth to all the world and teach the gentiles,
 He who believes and is baptized now on earth,
 He then shall be justified and blessed.

ARIA (Alto)

Mankind, believe now this grace,
 So that in sin you do not die,
 Nor decay in the pit of hell!
 Human deeds and sanctity
 Never matter before God.
 Sin is born within us,
 We are by our own nature lost;
 Faith and baptism cleanse
 So that you are not damned.

15 :: REZITATIV (Tenor)

Dies hat Gott klar
 Mit Worten und mit Bildern dargetan,
 Am Jordan ließ der Vater offenbar
 Die Stimme bei der Taufe Christi hören;
 Er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,
 An diesem hab ich Wohlgefallen,
 Er ist vom hohen Himmelsthron
 Der Welt zugut
 In niedriger Gestalt gekommen
 Und hat das Fleisch und Blut
 Der Menschenkinder angenommen;
 Den nehmet nun als euren Heiland an
 Und höret seine teuren Lehren!

16 :: ARIE (Tenor)

Des Vaters Stimme ließ sich hören,
 Der Sohn, der uns mit Blut erkaufte,
 Ward als ein wahrer Mensch getauft.
 Der Geist erschien im Bild der Tauben,
 Damit wir ohne Zweifel glauben,
 Es habe die Dreifaltigkeit
 Uns selbst die Taufe zubereit'.

17 :: REZITATIV (Baß)

Als Jesus dort nach seinen Leiden
 Und nach dem Auferstehn
 Aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,
 Sprach er zu seinen Jüngern:
 Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,
 Wer glaubet und getauft wird auf Erden,
 Der soll gerecht und selig werden.

18 :: ARIE (Alt)

Menschen, glaubt doch dieser Gnade,
 Dass ihr nicht in Sünden sterbt,
 Noch im Höllenpfehl verderbt!
 Menschenwerk und -heiligkeit
 Gilt vor Gott zu keiner Zeit.
 Sünden sind uns angeboren,
 Wir sind von Natur verloren;
 Glaub und Taufe macht sie rein,
 Dass sie nicht verdammlich sein.

RÉCITATIF (ténor)

Cela, Dieu nous l'a expliqué clairement
 En paroles et en images,
 Au Jourdain le Père fit manifestement
 Entendre sa voix lors du baptême du Christ;
 Il dit :Voilà mon Fils bien-aimé,
 En lui j'ai mis mon bon plaisir,
 Il est descendu du haut trône des cieux
 Pour le bien du monde
 Il est venu

Et a revêtu l'humble forme de chair et de sang
 Des enfants des hommes;
 Prenez-le maintenant pour votre Sauveur
 Et suivez son précieux enseignement !

AIR (ténor)

La voix du Père s'est fait entendre.
 Le Fils, qui nous a rachetés de son sang,
 Fut baptisé comme un homme véritable.
 L'Esprit apparut sous la forme de la colombe
 Afin que nous ne doutions pas de sa trinité
 Ni qu'il ait présidé
 Lui-même au baptême.

RÉCITATIF (basse)

Lorsque Jésus après ses souffrances
 Et après la résurrection
 Vouloit quitter ce monde et retourner au Père,
 Il dit à ses disciples :
 Allez dans le monde entier et enseignez toutes les nations,
 Celui qui croira et sera baptisé sur cette terre
 Sera sauvé et bienheureux.

AIR (alto)

Hommes, croyez donc à la grâce
 De ne pas mourir dans vos péchés
 Et de ne pas vous consumer dans le bourbier de l'enfer.
 Les œuvres et la sainteté de l'homme
 Ne comptent jamais devant Dieu.
 Nous sommes nés pécheurs,
 Nous sommes perdus par nature;
 La foi et le baptême purifient nos péchés
 Et nous font échapper à la condamnation.

**IHR MENSCHEN,
RÜHMET GOTTES LIEBE
BWV 167**

CHORALE

The eye alone sees but water,
As by man the water is poured,
Faith, however, perceives the power
Of Jesus Christ's blood,
For faith there is a red stream
By Christ's blood coloured,
That heals all transgressions well,
Which were from Adam inherited,
And that we also committed ourselves.

ARIA (Tenor)

You people, tell of God's love
And extol his goodness!
Praise him with a pure urging of your heart,
That he, at the appointed time,
The horn of salvation, the pathway of life,
Has given us in Jesus, his Son.

RECITATIVE (Alto)

Praised be the Lord God of Israel,
Who in his mercy has turned to us
And His Son
From heaven's lofty throne
Has sent to us as the world's Redeemer.
First John appeared
And would the way and path
Prepare for the Saviour;
Then Jesus himself came,
Wretched humanity
And the lost sinners
With grace and love to make glad,
And to lead to the kingdom of heaven in true repentance.

DUET (Soprano, Alto)

God's word does not deceive,
What He pledges occurs.
What in Paradise
And so many hundred years ago
He promised to our forefathers,
We have, praise God, experienced.

19 :: CHORAL

Das Aug allein das Wasser sieht,
Wie Menschen Wasser gießen,
Der Glaub allein die Kraft versteht
Des Blutes Jesu Christi,
Und ist für ihm ein rote Flut
Von Christi Blut gefärbet,
Die allen Schaden heilet gut
Von Adam her geerbet,
Auch von uns selbst begangen.

20 :: ARIE (Tenor)

Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
Und preiset seine Gütigkeit!
Lobt ihn aus reinem Herzenstrieb,
Dass er uns zu bestimmter Zeit
Das Horn des Heils, den Weg zum Leben
An Jesu, seinem Sohn, gegeben.

21 :: REZITATIV (Alt)

Gelobet sei der Herr Gott Israel,
Der sich in Gnaden zu uns wendet
Und seinen Sohn
Vom hohen Himmelsthron
Zum Welterlöser sendet.
Erst stellte sich Johannes ein
Und musste Weg und Bahn
Dem Heiland zubereiten;
Hierauf kam Jesus selber an,
Die armen Menschenkinder
Und die verlorenen Sünder
Mit Gnad und Liebe zu erfreuen
Und sie zum Himmelreich in wahrer Buß zu leiten

22 :: DUETT (Sopran, Alt)

Gottes Wort, das trüget nicht,
Es geschieht, was er verspricht.
Was er in dem Paradies
Und vor so viel hundert Jahren
Denen Vätern schon verließ,
Haben wir gottlob erfahren.

CHORAL

L'œil seul voit l'eau
Que les hommes versent,
La foi seule connaît le pouvoir
Du sang de Jésus-Christ,
Et le flot rouge,
Teinté du sang du Christ,
Apporte la rémission de toutes les fautes
Héritées d'Adam
Et de celles que nous avons nous-mêmes commises.

AIR (ténor)

Hommes, célébrez l'amour de Dieu
Et glorifiez sa bienveillance!
Louez-le du plus pur élan de votre cœur,
De nous avoir donné au moment voulu
L'annonce du salut, et de nous avoir montré le chemin de vie
En Jésus, son fils.

RÉCITATIF (alto)

Loué soit le Seigneur Dieu d'Israël
Qui, nous faisant la grâce de se pencher vers nous,
Nous envoie son propre fils
De son céleste trône
Pour sauver le monde.
Tout d'abord ce fut Jean qui parut
Pour préparer la voie et le chemin
Au Sauveur;
Après cela Jésus lui-même vint
Réjouir les enfants des hommes
Et les pêcheurs égarés
Avec sa grâce et son amour pour les mener
Dans un véritable repentir jusqu'au royaume des cieux.

DUO (soprano, alto)

La parole de Dieu ne ment pas;
Ce qu'il promet se réalise toujours.
Ce que dans le Paradis,
Et depuis des siècles,
À nos pères il avait promis
Nous l'avons, loué soit Dieu, fait l'expérience.

RECITATIVE (Bass)

The seed of woman did come
 When the time was fulfilled;
 The blessing that God promised Abraham,
 The champion of faith,
 Has broken upon us like a beam of sunlight,
 And our grief is quieted.
 A silent Zacharias praises
 God with a loud voice for the miracle
 Which he has made manifest to the people.
 Consider too, you Christians, what God has done for you,
 And sing him a song of praise!

CHORALE

Glory, and praise with honour be
 To God the Father, Son, and Holy Spirit!
 May he increase in us
 What he promised us in mercy,
 So that we firmly trust in him,
 Depend completely on him,
 Relying sincerely on him,
 So that our heart, will, and mind
 May cling strongly to him;
 Therefore we sing now:
 Amen, we shall achieve this,
 We shall believe from the depths of our hearts.

23 :: REZITATIV (Baß)

Des Weibes Samen kam,
 Nachdem die Zeit erfüllet;
 Der Segen, den Gott Abraham,
 Dem Glaubensheld, versprochen,
 Ist wie der Glanz der Sonne angebrochen,
 Und unser Kummer ist gestillet.
 Ein stummer Zacharias preist
 Mit lauter Stimme Gott vor seine Wundertat,
 Die er dem Volk erzeigt hat.
 Bedenkt, ihr Christen, auch, was Gott an euch getan
 Und stimmt ihm ein Loblied an!

24 :: CHORAL

Sei Lob und Preis mit Ehren
 Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
 Der woll in uns vermehren,
 Was er uns aus Genad verheißt,
 Dass wir ihm fest vertrauen,
 Gänzlich verlassen auf ihn,
 Von Herzen auf ihn bauen,
 Dass unsr Herz, Mut und Sinn
 Ihm festiglich anhangen;
 Darauf singn wir zur Stund:
 Amen, wir werdns erlangen,
 Gläubn wir aus Herzens Grund.

RÉCITATIF (basse)

La descendance de la femme vint
 Après le temps accompli.
 La bénédiction que Dieu a promise à Abraham,
 Héros de la foi,
 S'est manifestée comme l'éclat du soleil
 Et notre tourment est apaisé.
 Zacharie, jusque-là muet, glorifie
 Dieu à haute voix pour le prodige
 Qu'il vient d'accomplir devant le peuple.
 Pensez-y chrétiens, vous aussi, à ce que Dieu a fait pour vous
 Et chantez lui l'hymne de gloire!

CHORAL

Louange et gloire et honneur
 Dieu Père, Fils et Saint-Esprit!
 Qu'il veuille en nous multiplier,
 Ce que par sa grâce il promet,
 Afin que nous ayons confiance en lui,
 Que nous nous en remettons à lui,
 De nos cœurs construisent sur lui,
 Que notre âme, notre courage et nos sentiments
 S'attachent à lui pour obtenir consolation;
 C'est cela que nous chantons en cette heure,
 Amen, c'est cela que nous obtiendrons,
 Nous y croyons du fond du cœur.

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

Canada

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

Cet enregistrement a été réalisé suite aux concerts donnés lors du Festival Montréal Baroque 2004.

This recording was produced following concerts given at the 2004 Montréal Baroque Festival.

Direction artistique / Artistic director: **Susie Napper**

Réalisation et montage numérique / Produced and digitally edited by: **Johanne Goyette**

Enregistrement / Recorded by: **Anne-Marie Sylvestre, Pierre-Philippe Boulay**

Église de la Nativité, La Prairie (Québec)

Juin 2004 / June 2004

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

Graphisme / Graphic design: **Diane Lagacé**

Photo de couverture / Cover photo: © **David Lesieur**