



harmonia
mundi

Elizabeth Watts
J. S. BACH Cantatas
& Arias

The English Concert
Harry Bicket

PRODUCTION **USA**

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Cantatas and Arias

- | | | |
|----|---|--------------|
| 1 | <i>Aria: Letzte Stunde, brich herein</i> , from Cantata BWV 31*
[*Oboe obbligato: Katharina Spreckelsen] | 4'47 |
| 2 | <i>Aria: Ich wünschte mir den Tod</i> , from Cantata BWV 57 | 6'08 |
| | <i>Cantata: Mein Herze schwimmt im Blut</i> , BWV 199 | 24'26 |
| 3 | I. <i>Recitativo</i> : Mein Herze schwimmt im Blut | 2'08 |
| 4 | II. <i>Aria e Recitativo</i> : Stumme Seufzer, stille Klagen*
[*Oboe obbligato: Katharina Spreckelsen] | 8'30 |
| 5 | III. <i>Recitativo</i> : Doch Gott muß mir genädig sein | 1'15 |
| 6 | IV. <i>Aria</i> : Tief gebückt und voller Reue | 7'18 |
| 7 | V. <i>Recitativo</i> : Auf diese Schmerzens-Reu | 0'16 |
| 8 | VI. <i>Choral</i> : Ich, Dein betrübtes Kind | 2'04 |
| 9 | VII. <i>Recitativo</i> : Ich lege mich in diese Wunden | 0'56 |
| 10 | VIII. <i>Aria</i> : Wie freudig ist mein Herz | 1'59 |
| 11 | <i>Aria: Wie zittern und wanken</i> , from Cantata BWV 105*
[*Oboe: Katharina Spreckelsen] | 6'26 |
| 12 | <i>Aria: Ich bin vergnügt mit meinem Glücke</i>
from Cantata BWV 84 | 5'47 |
| | <i>Cantata: Jauchzet Gott in allen Landen!</i> BWV 51* | 17'31 |
| 13 | I. <i>Aria</i> : Jauchzet Gott in allen Landen! | 4'08 |
| 14 | II. <i>Recitativo</i> : Wir beten zu dem Tempel an | 2'27 |
| 15 | III. <i>Aria</i> : Höchster, mache deine Güte | 5'26 |
| 16 | IV. <i>Choral</i> : Sei Lob und Preis mit Ehren | 3'21 |
| 17 | V. <i>Aria</i> : Alleluja!
[*Trumpet: Mark Bennett] | 2'10 |

Elizabeth Watts, *soprano*

The English Concert

Harry Bicket, *director*

<i>Violin I</i>	<i>Alida Schat, leader:</i>	Francesco Ruggeri, Cremona 1680
	<i>Miles Golding:</i>	Antonio Mariani, c.1660
	<i>Graham Cracknell:</i>	Joseph Gagliano, c.1760
	<i>Thérèse Timoney:</i>	Jacob Stainer, 1684
	<i>Silvia Schweinberger:</i>	Anonymous Flemish, c.1750
<i>Violin II</i>	<i>Walter Reiter:</i>	Mathias Klotz, Mittenwald, 1727
	<i>Claire Duff:</i>	Marcus Snoeck, c.1720
	<i>Iona Davies:</i>	Anonymous Tyrolean, c.1760
	<i>Huw Daniel:</i>	Anonymous Dutch c.1700
<i>Viola</i>	<i>Alfonso Leal del Ojo:</i>	Anonymous German, mid 18th century
	<i>Stefanie Heichelheim:</i>	Rowland Ross, 2004, after Andreas Guarneri, 1676
<i>Violoncello</i>	<i>Joseph Crouch:</i>	George Stoppani, 1995
	<i>Timothy Kraemer:</i>	Barak Norman, St Paul's Alley, 1701
<i>Double-bass</i>	<i>Peter McCarthy:</i>	Brescia region, 17th century
<i>Oboe</i>	<i>Katharina Spreckelsen:</i>	Paul Hailperin, 2003, after P. Paulhahn, c.1720
<i>Trumpet</i>	<i>Mark Bennett:</i>	Matthew Parker Ehe II, 2002. Mouthpiece by John Ravenor, after John Bull
<i>Organ</i>	<i>Robert Quinney:</i>	Continuo organ by Robin Jennings, 2005 8' gedact, 4' principal, 4' stopped flute, fifteenth Supplied by Malcolm Greenhalgh

Pitch: A = 415 Hz

Temperament: Valotti

The Italian term ‘cantata’ was generally applied to pieces written for a single voice in the eighteenth century and Bach’s practice was no different; he used the term ‘concerto’ for most of his works with multiple voices (now also called ‘cantatas’). But, apart from the presence or absence of a chorus, the two types are otherwise similar, products of the same environment and designed for the same purpose; both consist of sequences of recitatives, arias and chorales. The arias are the most developed musical forms, each generally based on the opening instrumental ‘ritornello,’ which contains the musical seed for the entire movement, setting its tone and mood. The vocal part is woven into this pre-established sound world, perfectly capturing the sense of the individual as part of an overarching order. This is something central to Bach’s religious outlook but it is also relevant for other conceptions of the human condition.

Cantata 31 was performed on Easter Sunday 1715. The final aria, ‘Letzte Stunde, brich herein’, refers to the muted joy that death will bring. Caressing figures introduced by the oboe are taken up by the soprano and the long held bass notes are reminiscent of pastoral music, suggesting the peacefulness of death. But the vocal line becomes increasingly animated in expectation of the bright light that Jesus will eventually bring. The wordless chorale in the strings (which is also used to conclude the complete cantata, to a text anticipating everlasting life) is clearly the model for the melodic profile of the opening.

The aria, ‘Ich wünschte mir den Tod’ from **Cantata 57** is one of Bach’s greatest musical embodiments of the subjunctive mode: if Jesus did not love me and further grieved me I would wish for death and would experience something worse than the anguish of hell. The music captures this ‘what if’ sentiment perfectly with its expressive sighing intervals; yet it also forms a slow minuet, as if pointing to the joy encompassed by the reality of Jesus’

love. Somehow, we gain an inkling of the potential anguish and the sense that this is being simulated; it is not part of our actual situation.

Bach’s earlier, Weimar, cantatas are generally characterised by their intimacy and exquisite detail. Given the position of the musicians, high up above the main ceiling of the Weimar court chapel in a chamber known as ‘Way to Heaven’s castle,’ there was not an enormous amount of room, so the scorings are generally much more modest than in Bach’s later cantatas. Bach performed the Weimar **Cantata 199**, ‘Mein Herze schwimmt in Blut’, on a number of occasions. It is probably the only work that was written first in Weimar (1713-14), repeated while Bach worked at the court in Cöthen, and also performed in Leipzig. The Gospel (Luke 18:9-14), with its comparison of the Pharisees with the publican, provides the impetus for a text concerned with sin. Bach achieves astonishing variety among the small forces at his disposal. Equally economical is the way the ritornellos to each of the arias provide a wide repertory of musical ideas: the sighing expressive oboe figuration of ‘Stumme Seufzer,’ the imploring dance-like idiom of ‘Tief gebückt,’ the ‘heavily loaded’ obbligato (which Bach performed alternatively with viola, viola da gamba and cello) to the chorale ‘Ich, dein betrübtes Kind,’ and the ‘secular’ Gigue of the final ‘Wie freudig ist mein Herz’: all is joy when sins are forgiven. The recitatives too provide a lightning reaction to the text, both its sinful and joyful implications. Particularly striking is the short recitative that precedes the da capo of ‘Stumme Seufzer’ – this unexpected prose embedded in a poetic form brings the listener to attention. The immediacy of sorrow stands out from the more lyrical portrayal in the aria.

‘Wie zittern und wanken,’ from **Cantata 105**, is one of Bach’s most unusual arias. As a warning against sin it depicts the trembling thoughts of sinners and refers to how such thoughts both accuse and excuse each another. The final image is of the

fearful conscience tearing itself on its own rack. The lack of bass instruments gives the immediate impression of something without solid support, the false security of the sinner. The violins provide the obvious image of trembling, and the voice, initially adopting the expressive line of the opening, soon 'wavers' from this with a wonderfully virtuosic depiction of the accusing thoughts, copied at close distance by the oboe, as if the two are caught in tortuous conflict. In all, Bach combines striking images and ideas in a counterpoint that gives the text a boundless resonance of meaning.

While Bach is quite well known for setting sad texts to joyful music in order to portray the confidence in adversity that faith provides, in the opening aria of **Cantata 84**, 'Ich bin vergnügt,' he does somewhat the opposite, setting a text relating to good fortune in the somewhat sombre world of E minor; perhaps we are to learn that such fortune brings with it a degree of necessary tribulation. Bach may have had a sense of guilt in mind here – that we would somehow not be worthy of our good fortune had salvation not been granted.

The original purpose of **Cantata 51**, 'Jauchzet Gott,' is somewhat obscure: while the partially autograph performing parts point to a Leipzig performance around 1730, the writing in the score suggests that all but the last two movements were adapted from an earlier composition. Some suggest that Bach wrote this earlier work as a birthday cantata for the court at Weißenfels (where he held the position of honorary Kapellmeister). The performance in Leipzig was doubtless occasioned by the presence of a particularly talented singer in Bach's choir, since this is the most virtuosic solo part in his cantata repertory. The senior Stadtmusicus, Gottfried Reiche, would have been the obvious choice for the trumpet part. What is particularly appealing is the conciseness of the cantata and the variety achieved in the course of its five movements. It opens in a concerto style, capitalising on the arpeggiated fanfares of the natural trumpet, proceeding through expressive arioso and ostinato movements to a chorale arrangement and a stirring fugal finale, which returns us to the opening idiom. The text of praise and thanksgiving is not necessarily to be tethered to a specific festival (the fifteenth Sunday after Trinity is specified in the score, but Bach also added the words 'and at any time').

JOHN BUTT

Au XVIII^e siècle, le terme italien “cantata” (cantate) désigne généralement une composition à une voix chantée avec accompagnement. Bach utilise cette même dénomination et réserve le terme “concerto” aux œuvres à plusieurs voix chantées, aujourd’hui également appelées “cantates”. Issus du même environnement et conçus dans le même but, les deux genres sont pourtant similaires et se différencient formellement par la présence ou l’absence de chœur. Dans les deux cas, il s’agit d’une alternance de récitatifs, d’airs et de chorals. La forme la plus développée est l’air (“aria”), dont la ritournelle (“ritornello”) instrumentale introductive renferme le germe musical de tout le mouvement, et en détermine ainsi la couleur et l’ambiance. Tissée dans ce monde sonore préétabli, la partie vocale soliste rend parfaitement le sentiment individuel dans sa relation à l’universel. Cette vision est au cœur de la conception religieuse de Bach mais s’applique également à d’autres perspectives sur la condition humaine.

La **Cantate 31** fut créée le dimanche de Pâques de l’année 1715. L’air final “Letzte Stunde, brich herein” (*Viens enfin, ô ma dernière heure*) fait référence aux joies de l’au-delà. La soprano reprend les figures caressantes introduites par le hautbois. Les longues tenues de la basse évoquent une musique pastorale et suggèrent le calme de la mort. La ligne vocale s’anime de plus en plus dans l’attente du rayonnement de la vive clarté de Jésus. Le choral, entendu aux cordes *unisono*, se révèle la base mélodique de l’ouverture. Il sera repris ultérieurement en conclusion de la cantate, sur un texte anticipant les joies de la vie éternelle.

L’air “Ich wünschte mir den Tod” (*Je désirerais la mort*) extrait de la **Cantate 57**, est une des plus belles traductions musicales du doute et du désir exprimés par le mode subjonctif : si Jésus ne m’aimait pas et m’affligeait encore, je souhaiterais la mort et souffrirais un tourment pire que celui de l’enfer. La musique

saisit parfaitement la subtilité du doute par des intervalles expressifs, semblables à des soupirs. Mais elle se fait aussi lent menuet, comme pour montrer la joie née de la réalité de l’amour du Christ. L’auditeur capte l’angoisse potentielle mais aussi l’idée qu’il ne s’agit que d’une supposition et non de notre condition présente.

Les cantates de l’époque de Weimar se caractérisent par leur atmosphère intime et la subtilité du détail. À la chapelle de la cour de Weimar, les musiciens se trouvaient très haut par rapport à l’assemblée des fidèles, dans une pièce appelée le “Chemin du ciel”. En raison du peu de place, l’instrumentation est habituellement plus modeste que dans les cantates ultérieures. Bach fit jouer la **Cantate 199** “Mein Herze schwimmt in Blut” (*Mon cœur baigne dans le sang*) à diverses occasions. C’est sans doute la seule œuvre composée à Weimar (1713-1714) qui fut reprise à Cöthen et à Leipzig. Sur le thème du péché, le texte s’inspire de l’Évangile selon saint Luc (18, 9-14) et de la comparaison des pharisiens et des publicains. Malgré les contraintes d’instrumentation, Bach réussit une œuvre d’une étonnante variété. Avec la même économie de moyens, il déploie dans les ritournelles de chaque air une grande diversité d’idées musicales : soupirs expressifs du hautbois dans “Stumme Seufzer” ; imploration aux allures de danse de “Tief gebückt” ; forte charge émotionnelle de l’obligato du choral “Ich, dein betrübtes Kind” (confié alternativement à l’alto, à la viole de gambe et au violoncelle) ; gigue “profane” du finale “Wie freudig ist mein Herz” : tout n’est que joie après le pardon des péchés. Quant aux récitatifs, ils réagissent immédiatement à toutes les implications du texte. Le court récitatif précédant le da capo de “Stumme Seufzer” est particulièrement remarquable. Surpris par cette incise en prose dans la forme poétique, l’auditeur ressent l’impact immédiat du chagrin que l’air exprime avec plus de lyrisme.

L'air "Wie zittern und wanken" (*Comme elles tremblent et chancellent*), extrait de la **Cantate 105**, est un des plus étranges jamais composé par Bach. Véritable mise en garde contre le péché, le texte évoque les pensées tremblantes des pécheurs et montre comment elles s'accusent et se défendent mutuellement. L'image finale est celle de la conscience angoissée se déchirant par son propre supplice. L'absence d'instruments de basse donne l'impression immédiate d'un manque de soutien solide – évoquant la fausse sécurité du pécheur. Les violons expriment le tremblement des pensées. La voix adopte d'abord la mélodie expressive de l'ouverture, mais "bifurque" bientôt pour offrir une magnifique et virtuose description des pensées accusatrices. Elle est imitée de près par le hautbois, comme s'ils étaient pris tous deux dans un conflit tortueux. En résumé, Bach combine des images et des idées saisissantes dans un contrepoint qui multiplie à l'infini les significations du texte.

Associer des textes tristes et des musiques joyeuses pour dépeindre la confiance que procure la foi face à l'adversité est un procédé bien connu chez Bach, mais dans l'air d'ouverture de la **Cantate 84** : "Ich bin vergnügt" (*Je me réjouis du bonheur*), il fait le contraire. Le texte parle du bonheur mais s'exprime dans la tonalité assez sombre de mi mineur. Est-ce un rappel qu'un bonheur ne saurait exister sans malheur ? Bach pensait peut-être à notre culpabilité humaine : nous ne serions pas dignes de notre bonheur si nous n'avions pas eu la grâce du salut. L'origine de la **Cantate 51** "Jauchzet Gott" (*Louez Dieu*) est obscure.

Si les parties séparées (partiellement) autographes suggèrent une exécution à Leipzig, vers 1730, l'écriture de la partition laisse penser que tous les mouvements, à l'exception des deux derniers, sont adaptés d'une composition antérieure : il s'agirait, selon certains, d'une cantate composée à l'occasion d'un anniversaire à la cour de Weissenfels (où Bach était maître de chapelle honoraire). L'exécution à Leipzig était sans aucun doute liée à la présence d'un chanteur particulièrement talentueux dans le chœur de Bach, puisque cette partie soliste est la plus virtuose de son répertoire de cantates. La partie de trompette fut probablement confiée au "senior Stadtmusikus" Gottfried Reiche. La cantate en cinq mouvements plaît particulièrement par sa concision et sa variété. Elle s'ouvre dans un style de concerto, emmené par les fanfares en arpèges de la trompette naturelle. Un arioso expressif et un ostinato conduisent à un arrangement de choral puis à un entraînant final fugué qui ramène à l'idiome d'ouverture. Le texte de louange et d'action de grâce n'est pas nécessairement lié à une fête spécifique (la partition indique le 15^e dimanche après la Trinité mais Bach ajouta lui-même "et en toute occasion").

JOHN BUTT

Traduction : Geneviève Bégou

Im 18. Jahrhundert war der italienische Begriff *cantata* die allgemein gebräuchliche Bezeichnung von Stücken für Sologesang, und daran hielt sich auch Bach; für seine Werke mit mehreren Stimmen (die wir heute ebenfalls Kantaten nennen) verwendete er meist den Begriff *concerto*. Abgesehen von der Besetzung, ob chorisches oder nicht, sind die beiden Typen aber gleich, Resultate des gleichen musikalischen Umfelds und für den gleichen Zweck bestimmt, beide bestehend in einer Folge von Rezitativen, Arien und Chorälen. Dabei sind die Arien die am stärksten durchgestalteten musikalischen Formen, jede mit einem instrumentalen Eingangsriff, das im Keim die Musik des gesamten Satzes enthält und das den Tonfall und die Stimmung vorgibt. Die Gesangsstimme ist in den so skizzierten Klangkosmos eingeflochten, vollendetes Abbild der Vorstellung vom Einzelnen als Teil einer alles überspannenden Ordnung. Dies ist ein zentraler Gedanke der religiösen Anschauungen Bachs, er ist aber auch für andere Vorstellungen vom menschlichen Dasein von Interesse.

Die **Kantate BWV 31** wurde am Ostersonntag 1715 aufgeführt. Die Schlussarie „Letzte Stunde, brich herein“ deutet auf die stille Freude hin, die der Tod uns bringen wird. Einschmeichelnde Figuren, die zuerst in der Oboe erscheinen, werden vom Sopran aufgegriffen, und die langgezogenen Bassnoten erinnern an eine Musik pastoralen Charakters, Symbol der Friedlichkeit des Todes. Dann wird die Gesangslinie zunehmend lebhafter in Erwartung des hellen Lichts, das Jesus über uns aufgehen lassen wird. Den textlosen Choral in den Streichern (der auch als Schluss der Kantate Verwendung findet, dann mit einem Text, der sich ausmalt, wie das ewige Leben sein wird) erkennt man unschwer als die Vorlage, der die Melodiegestalt der Eröffnung nachgebildet war.

Die Arie „Ich wünschte mir den Tod“ aus der **Kantate BWV 57** ist eines der eindrucksvollsten Beispiele musikalischer Ausdeutung des Konjunktivs im Schaffen Bachs: würde Jesus mich nicht lieben und mich überdies betrüben, wünschte

ich mir den Tod und erlitt Schlimmeres als die Qualen der Hölle. Dieses „Wenn-nun“-Gefühl wird von der Musik mit ihren ausdrucksvollen Seufzerintervallen aufs schönste wiedergegeben; aber sie hat auch die Gestalt eines langsamen Menuetts, wie um auf die Freude hinzuweisen, die uns gewiss ist, denn es ist eine Tatsache, dass Jesus uns liebt. So wird uns eine Ahnung von den potentiellen Qualen vermittelt und zugleich das Gefühl, dass all das nur Gedankenspiel ist, es entspricht nicht der Wirklichkeit unseres Lebens.

Kennzeichnend für die meisten der früheren, in Weimar komponierten Kantaten Bachs ist ihr intimerer Charakter und das feingearbeitete Detail. In der Weimarer Schlosskirche waren die Musiker auf der Orgelempore hoch über der Zwischendecke des Kirchenraums postiert, die man „Weg zur Himmelsburg“ nannte; es war dort nicht allzu viel Platz, und darum sind die Besetzungen meist sehr viel kleiner als in den späteren Kantaten Bachs. Er hat die Weimarer **Kantate BWV 199** „Mein Herz schwimmt in Blut“ bei mehreren Gelegenheiten aufgeführt. Wahrscheinlich ist sie das einzige Werk Bachs, das er ursprünglich für Weimar (1713-14) komponiert hat, es aber in der Zeit seines Wirkens am Köthener Hof wiederverwendet und auch in Leipzig wiederaufgeführt hat. Das Evangelium (Lukas 18, 9-14), das Beispiel vom Pharisäer und vom Zöllner, gab den Anstoß zu einem Text, der von der Sünde handelt. Mit dem beschränkten Aufgebot der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte ist Bach eine erstaunliche musikalische Vielfalt gelungen. Mit der gleichen Sparsamkeit der Mittel hat er die Ritornelle der einzelnen Arien gestaltet und gewinnt ihnen eine breite Palette musikalischer Ausdrucksgestalten ab: die schmachtende Oboenfiguration in „Stumme Seufzer“, die flehentliche, tanzartige Wendung in „Tief gebückt“, das Obligato, „schwer lastend“, (das Bach wahlweise von der Viola, der Viola da gamba oder dem Cello ausführen ließ) zum Choral „Ich, dein betrübtes Kind“ und die „weltliche“ Gigue des Finales „Wie freudig ist mein Herz“: alles löst sich in Freude auf, wenn die Sünden vergeben werden. Auch

die Rezitative sind schnelle Ausdeutungen des Textes, in seinen Aussagen über die Sünde ebenso wie in denen über die Freude. Bemerkenswert ist insbesondere das kurze Rezitativ, das dem da-capo-Abschnitt von „Stumme Seufzer“ vorausgeht - diese überraschende, in eine Gedichtform eingebettete Prosa lässt den Zuhörer aufmerken. Die schonungslose Unmittelbarkeit der Reue hebt sich deutlich ab von der gefühlvolleren Darstellung in der Arie.

„Wie zittern und wanken“ aus der **Kantate BWV 105** ist eine der ungewöhnlichsten Arien Bachs. Als eine von der Sünde abschreckende Mahnung schildert sie die bangen Gedanken der Sünder und spricht davon, wie solche Gedanken einander anklagen und zugleich entschuldigen. Das letzte Bild zeigt uns das furchtsame Gewissen, das sich auf seiner eigenen Folterbank zerfleischt. Durch das Fehlen von Bassinstrumenten entsteht der unabweisliche Eindruck einer Sache, der die solide Grundlage fehlt – es ist die falsche Sicherheit, in der der Sünder sich wiegt. Unverkennbar malen die Violinen das Zittern, und die Singstimme, die zunächst die ausdrucksvolle Linie der Einleitung übernimmt, kommt schon bald ins „Wanken“ und entfernt sich von ihr mit einer wundervoll virtuosen Schilderung der anklagenden Gedanken, in engem Abstand imitiert von der Oboe, als seien die beiden in eine weitschweifige Auseinandersetzung verstrickt. Alles in allem verknüpft Bach einprägsame Bilder und Gedanken mit einem Kontrapunkt, der dem Text zu grenzenloser Fülle klingenden Ausdrucks verhilft.

Wie man weiß, hat Bach häufig auf betrübliche Texte freudige Musik geschrieben, um so die Zuversicht anschaulich zu machen, die bei allem Elend aus dem Glauben erwächst, in der Eingangsarie der **Kantate BWV 84** „Ich bin vergnügt“ aber tut er eher das Gegenteil davon und vertont einen Text, der das Glück zum Gegenstand hat, in der einigermaßen düsteren Tonart e-moll; vielleicht will er uns lehren, dass solches Glück zwangsläufig bereits ein gewisses Maß an Unglück enthält.

Bach mag dabei ein Gefühl der Schuld im Sinn gehabt haben – als wären wir irgendwie unseres Glückes nicht würdig, wäre uns nicht das Heil widerfahren.

Für welchen Zweck die **Kantate BWV 51** „Jauchzet Gott“ ursprünglich bestimmt war, ist nicht ganz klar: zwar deuten die teilweise autograph überlieferten Einzelstimmen auf eine Aufführung in Leipzig um das Jahr 1730 hin, doch lässt die Partituraufzeichnung darauf schließen, dass alle Sätze außer den letzten beiden Bearbeitungen einer früher entstandenen Komposition sind. Verschiedentlich wird angenommen, dass Bach dieses frühere Werk als Geburtstagskantate für den Hof von Weißenfels geschrieben hat (wo er als Kapellmeister ehrenhalber tätig war). Die Leipziger Aufführung ergab sich höchstwahrscheinlich aus dem Umstand, dass es damals im Chor Bachs einen besonders talentierten Sänger gab, denn es ist dies der virtuoseste Solopart in seinem Kantaten-Schaffen. Der rangälteste Stadtmusicus Gottfried Reiche dürfte Bachs Wunschbesetzung für den Trompetenpart gewesen sein. Der besondere Reiz dieser Kantate liegt in ihrer Formklarheit und in der Mannigfaltigkeit der Satzcharaktere ihrer fünf Sätze. Sie beginnt in einem konzertierenden Stil, wobei arpeggierte Fanfaren der Naturtrompete eine schöne Wirkung entfalten, dann folgen ausdrucksvolle Arioso- und Ostinato-Sätze und eine Choralbearbeitung mit einem aufrüttelnden, fugierten Finale, das auf die konzertierende Schreibweise des Eingangssatzes zurückweist. Der auf Lobpreis und Danksagung ausgerichtete Text legt die Kantate nicht zwangsläufig auf einen bestimmten Festtag fest (laut Partitur ist sie für den 15. Sonntag nach Trinitatis bestimmt, aber Bach hat hinzugefügt „et in ogni tempo“ – und jederzeit).

JOHN BUTT
Übersetzung Heidi Fritz

Der Himmel lacht! die Erde jubiliert

BWV 31 (excerpt)

1 | *Aria*

Letzte Stunde, brich herein,
Mir die Augen zuzudrücken!
Laß mich Jesu Freuden schein
Und sein helles Licht erblicken!
Laß mich Engeln ähnlich sein!
Letzte Stunde, brich herein!

Selig ist der Mann BWV 57 (excerpt)

2 | *Aria*

Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
Wenn Du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
Ja wenn Du mich annoch betrübtest,
So hätt ich mehr als Höllennot.

Mein Herze schwimmt im Blut BWV 199

3 | I. *Recitativo*

Mein Herze schwimmt im Blut,
Weil mich der Sünden Brut
In Gottes heiligen Augen
Zum Ungeheuer macht.
Und mein Gewissen fühlet Pein,
Weil mir die Sünden nichts
Als Höllenhenker sein.
Verhaßte Lasternacht!
Du, Du allein
Hast mich in solche Not gebracht!
Und Du, Du böser Adams-Samen,
Raubst meiner Seelen alle Ruh,
Und schließt ihr den Himmel zu!

Heaven laughs, the earth rejoices BWV 31

(excerpt)

Aria

Come, my last hour,
And close my eyes!
Let me behold the radiance of Jesus' joy
And His bright light!
Let me be like the angels!
Come, my last hour!

Blessed is the man BWV 57 (excerpt)

Aria

I would long for death, for death,
If thou, my Jesus, didst not love me.
Yes, if thou wert yet to afflict me,
I should suffer greater pangs than hell.

My heart welters in blood BWV 199

I. *Recitativo*

My heart welters in blood,
For my brood of sins
Makes me a monster
In God's blessed eyes.
And my conscience feels affliction,
Because my sins are naught
But hellish torture.
Hateful gloom of vice!
You, you alone
Have led me into such distress!
And you, wicked seed of Adam,
Rob my soul of all rest,
And exclude it from heaven!

Le ciel rit ! La terre exulte BWV 31 (extrait)

Aria

Viens enfin, ô ma dernière heure,
Viens enfin me fermer les yeux !
Laisse-moi voir la joie dont rayonne Jésus
Et la clarté qui l'enveloppe !
Fais que je sois pareil aux anges !
Viens enfin, ô ma dernière heure !

Heureux l'homme BWV 57 (extrait)

Aria

Je désirerais la mort, la mort,
Si toi, mon Jésus, tu ne m'aimais pas.
Oui, si toi aussi, tu m'affligeais,
Mon supplice serait plus grand que
[celui des damnés.

Mon cœur baigne dans le sang BWV 199

I *Récitatif*

Mon cœur baigne dans le sang,
Car le fruit de mes péchés
Aux regards très saints de Dieu
Fait de moi un monstre horrible.
Et ma conscience est dans la peine,
Car mes fautes pour moi ne sont pas autre
Que les bourreaux de l'enfer. [chose
Ô nuit odieuse du péché !
C'est toi, toi seule
Qui m'as rendu si misérable !
Et toi, semence maudite d'Adam,
Tu as volé le repos de mon âme,
Et lui fermes les portes du ciel !

Ach! Unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Will ferner mehr kein Trost befeuchten;
Und ich muß mich vor dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht
[verdecken.

4 | II. *Aria e Recitativo*

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
 Und Ihr nassen Tränenquellen
 Könnt ein sich'res Zeugnis stellen,
 Wie mein sündlich Herz gebüßt.

Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,
Die Augen heiße Quellen.
Ach Gott! Wer wird Dich doch zufrieden stellen?

5 | III. *Recitativo*

Doch Gott muß mir genädig sein,
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Tränen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage
Und voller Wehmut sage:
Gott sei mir Sünder gnädig!
Ach ja! Sein Herze bricht,
Und meine Seele spricht:

6 | IV. *Aria*

Tief gebückt und voller Reue
Lieg ich, liebster Gott, vor Dir.
 Ich bekenne meine Schuld;
 Aber habe doch Geduld,
 Habe doch Geduld mit mir!

7 | V. *Recitativo*

Auf diese Schmerzens-Reu
Fällt mir alsdann dies Trostwort bei:

Alas! Unexampled sorrow!
No comfort now will refresh
My withered heart,
And I must hide from Him
Before Whom even the angels veil their faces.

II. *Aria and recitative*

Mute sighs, silent laments,
You must declare my sorrows,
Because my mouth is closed.
 And you, moist springs of tears,
 May give sure testimony
 Of my sinful heart's repentance.

My heart is now a well of tears,
My eyes burning fountains.
Ah, God! Who will content thee?

III. *Recitative*

Yet God must have mercy on me,
Because I wash my head with ashes
And my face with tears,
Because I beat my breast in contrition and grief
And cry, filled with sadness:
'God have mercy on me, a sinner!'
Ah yes, His heart breaks,
And my soul says:
IV. *Aria*

Bowing low and full of remorse
I lie, dear God, before thee.
 I acknowledge my guilt;
 But only show forbearance,
 Show forbearance for me!

V. *Recitative*

In my sorrow and contrition
These words of comfort then come back to me:

Ah ! Douleur sans pareille !
Mon cœur, sec et aride,
Nulle consolation ne l'abreuvera plus ;
Et je dois me cacher de Celui devant qui
Les anges même couvrent leur visage.

II *Aria et récitatif*

Soupirs muets, silencieuses plaintes,
C'est vous qui direz ma douleur,
Puisque ma bouche est close.
 Et vous, ô torrents de mes larmes,
 Vous serez les témoins fidèles
 Du repentir de ce coupable cœur.

Mon cœur n'est plus que fontaine de larmes,
Et mes yeux une source ardente.
Ah ! Dieu ! Qui donc pourra te satisfaire ?

III *Récitatif*

Pourtant Dieu envers moi doit se montrer
Car de cendres je couvre ma tête, [clément,
De larmes baigne mon visage,
De remords, de chagrin, je frappe ma poitrine,
Et plein de tristesse je dis :
Dieu ait pitié de moi, pauvre pécheur !
Ah, oui ! Son cœur se brise,
Et mon âme proclame :
IV *Aria*

À terre prosterné et plein de repentir,
Me voici, ô Dieu, devant toi.
Je reconnais ma faute,
Pourtant, patience, encore,
Sois patient encore avec moi !

V *Récitatif*

Dans les chagrins du repentir
Viennent à moi ces mots de réconfort :

8 | VI. Choral

Ich, Dein betrübtes Kind,
Werf alle meine Sünd,
So viel ihr in mir stekken
Und mich so heftig schrekken,
In Deine tiefen Wunden,
Da ich stets Heil gefunden.

9 | VII. Recitativo

Ich lege mich in diese Wunden,
Als in den rechten Felsenstein;
Die sollen meine Ruhstatt sein.
In diese will ich mich im Glauben schwingen
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

10 | VIII. Aria

Wie freudig ist mein Herz,
Da Gott versöhnet ist.
Und mir auf Reu und Leid
Nicht mehr die Seligkeit
Noch auch sein Herz verschließt.

**Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem
Knecht** BWV 105 (excerpt)

11 | Aria

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich unter ein ander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigen wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
Durch eigene Folter zerrissen.

VI. Chorale

I, thy afflicted child,
Cast all my sins,
No matter how many they are
And no matter how horribly they frighten me,
Into thy deep wounds,
Where I have always found salvation.

VII. Recitative

I lay myself down in those wounds
As on firm rock;
They shall be my resting-place.
In them I will soar in faith
And sing cheerfully and contentedly:

VIII. Aria

How joyful is my heart,
For God is propitiated,
And after my suffering and repentance
No longer excludes me from bliss
Nor from His heart.

**Lord, enter not into judgment with thy
servant** BWV 105 (excerpt)

Aria

How they tremble and waver,
The sinner's thoughts,
When they accuse each other
While at the same time daring to excuse themselves.
Thus is an anguished conscience
Torn apart by its own torment.

VI Choral

Moi, ton enfant plein d'affliction,
J'enfouis tous mes péchés,
Tous ceux qui en mon cœur se cachent
Et me causent tant d'épouvante,
Au plus profond de tes blessures,
Où toujours j'ai trouvé le salut.

VII Récitatif

Je repose sur tes blessures
Comme sur un ferme rocher ;
Je ferai d'elles mon refuge,
En elles dans la foi m'élancerai,
Et plein de joie je chanterai :

VIII Aria

Mon cœur est rempli d'allégresse,
Car Dieu a fléchi son courroux.
Par mon repentir et mes peines,
Il ne me ferme plus le chemin du salut
Ni celui de son cœur.

**Seigneur, n'entre pas en jugement avec
ton serviteur** BWV 105 (extrait)

Aria

Comme elles tremblent et chancellent,
Les pensées des pécheurs,
Qui tour à tour s'accusent
Et tentent de se disculper.
C'est ainsi qu'une conscience troublée
Est déchirée par ses propres tourments.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke

BWV 84 (excerpt)

12| *Aria*

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,
Das mir der liebe Gott beschert.
Soll ich nicht reiche Fülle haben,
So dank' ich ihm für kleine Gaben
Und bin auch nicht derselben werth.

Jauchzet Gott in allen Landen! BWV 51

13| I. *Aria*

Jauchzet Gott in allen Landen!
Was der Himmel und die Welt
An Geschöpfen in sich hält,
Müssen dessen Ruhm erhöhen,
Und wir wollen unserm Gott
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,
Daß er uns in Kreuz und Not
Allezeit hat beigestanden.

14| II. *Recitativo*

Wir beten zu dem Tempel an,
Da Gottes Ehre wohnet;
Da dessen Treu,
So täglich neu,
Mit lauter Segen lohnet.
Wir preisen, was er an uns hat getan.
Muß gleich der schwache Mund
von seinen Wundern lallen,
So kann ein schlechtes Lob
ihm dennoch wohlgefallen.

I am content with my good fortune BWV 84

(excerpt)

Aria

I am content with my good fortune
That the dear Lord has bestowed on me.
Even if I do not have abundant wealth,
Still I thank Him for small gifts,
And even these I do not deserve.

Rejoice in God in all lands! BWV 51

I. *Aria*

Rejoice in God in all lands!
Every creature
That heaven and earth contains
Must exalt His glory,
And we shall likewise
Offer thanks to our God,
For He has assisted us at all times
In suffering and adversity.

II. *Recitativo*

We worship in the temple
Where God's honour dwells,
Where His constancy,
Renewed each day,
Rewards us with pure blessings.
We praise what He has done for us.
And if our feeble mouths
can but babble of His wonders,
Even such poor praise
is still capable of pleasing Him.

Je me réjouis du bonheur BWV 84 (extrait)

Aria

Je me réjouis du bonheur
Que Dieu m'a donné en partage.
Si je n'ai point de biens en abondance,
Pour ses humbles présents je veux le remercier ;
Et de ceux-là encore suis-je indigne.

Louez Dieu parmi tous les peuples ! BWV 51

I *Aria*

Louez Dieu parmi tous les peuples !

Tout ce que le ciel et la terre

Comptent de créatures,
Doit exalter sa gloire ;
Et nous, à notre Dieu,
Nous voulons maintenant adresser une offrande,
Car dans l'affliction et la détresse,
Toujours il s'est tenu à nos côtés.

II *Récitatif*

Nous venons prier dans le temple
Où trône la gloire de Dieu ;
Où son amour,
Toujours renouvelé,
Nous comble de ses pures grâces.
Nous glorifions ce qu'il a fait pour nous.
Et si notre bouche trop faible
Ne peut qu'en balbutiant célébrer ses
Même une imparfaite louange [prodiges,
Peut être agréable à son cœur.

15| III. *Aria*

Höchster, mache deine Güte
Ferner alle Morgen neu.
So soll vor die Vätertreu
Auch ein dankbares Gemüte
Durch ein frommes Leben weisen,
Daß wir deine Kinder heißen.

16| IV. *Choral*

Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Daß wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich uns lass'n auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Daß uns'r Herz, Mut und Sinn
Ihm festiglich anhangen;
Drauf singen wir zur Stund:
Amen! Wir werdn's erlangen,
Glaub'n wir von Herzens Grund.

17| V. *Aria*

Alleluja!

III. *Aria*

Most High, renew thy kindness
Once again every morning.
Thus, in response to thy fatherly love,
Shall grateful hearts
Show through a pious life
That we are called thy children.

IV. *Chorale*

Laud and praise with honour
Be to God the Father, Son, and Holy Spirit!
May He strengthen within us
What He has promised us in His mercy,
That we may firmly trust in Him,
Entirely repose on Him,
Wholeheartedly rely on Him,
That our heart, spirit and mind
May steadfastly cleave to Him.
Therefore let us sing now:
Amen! We will achieve this
If we believe with all our hearts.

V. *Aria*

Alleluia!

Translations: Charles Johnston (except [2]: Derek Yeld)

III *Aria*

Ô Très-Haut, fais que tes bontés
Chaque matin se renouvellent.
Devant cet amour paternel,
Un cœur plein de reconnaissance
Te montrera, par une pieuse vie,
Que nous sommes bien tes enfants.

IV *Choral*

Louange, gloire, honneur,
À Dieu le Père, au Fils, au Saint-Esprit !
Qu'il daigne en nous accroître
Ce que nous a promis sa Grâce,
Afin que notre foi ne puisse être ébranlée,
Qu'entièrement sur lui nous puissions reposer,
Et de tout cœur sur lui fonder notre espérance ;
Afin que notre cœur, notre âme, notre esprit,
S'amarrent en lui fermement ;
Aussi chantons-nous en ce jour :
Amen ! Nous atteindrons le but,
Si nous croyons du fond du cœur.

V *Aria*

Alléluia !

Traduction : Michel Chasteau



With a voice described by *International Record Review* as 'one of the most beautiful Britain has produced in a generation', **Elizabeth Watts** is now securely established as 'one of the brightest new talents' (*The Independent, UK*). After training as a chorister at Norwich Cathedral, Elizabeth went on to study archaeology at Sheffield University before attending the Royal College of Music in London. Her many prizes include the 2006 Kathleen Ferrier Prize (UK), the 2007 Outstanding Young Artist Award at the Cannes MIDEM Classique Awards and the Rosenblatt Recital Song Prize at the 2007 BBC Cardiff Singer of the World Competition. A former 'BBC New Generation Artist', she was invited to become an Artist in Residence at London's Southbank Centre in 2010. Now equally in demand as a recitalist, opera singer, and concert artist, she has already appeared at many of the world's leading musical centres and festivals, including the Royal Opera House, London, Wigmore Hall, Welsh National Opera, the BBC Proms, Santa Fe Opera, Boston's Handel and Haydn Society, and has upcoming engagements throughout Europe from Amsterdam to Zurich.

La jeune soprano britannique **Elizabeth Watts**, "une des plus belles voix de sa génération" selon l'*International Record Review*, a amplement mérité son statut de "nouveau talent prometteur" (*The Independent, R-U*). Formée au chœur de la cathédrale de Norwich, Elizabeth étudia ensuite l'archéologie à l'université de Sheffield avant de revenir à la musique au *Royal College of Music* de Londres. Elle a remporté de nombreux prix et récompenses dont le *Kathleen Ferrier Prize* (2006, Royaume-Uni), le *MIDEM Classical Awards 2007*, catégorie "Jeune Talent" et, la même année, le *Rosenblatt Recital Song Prize* au Concours de la BBC "*Cardiff Singer of the World*". Lauréate d'un programme consacré aux jeunes artistes, le "*BBC New Generation Artist*", elle est ensuite invitée comme artiste en résidence au Southbank Centre de Londres (2010). En récital, sur la scène lyrique ou au concert, la jeune chanteuse s'est déjà produite avec un égal bonheur dans plusieurs hauts lieux de la musique et grands festivals : le Royal Opera House et le Wigmore Hall (Londres), le Welsh National Opera, les BBC Proms, l'opéra de Santa Fe, la *Handel and Haydn Society* de Boston. Ses prochains engagements la conduiront d'Amsterdam à Zurich.

Mit einer Stimme, die die Zeitschrift *Inter-national Record Review* „eine der schönsten, die Großbritannien in einer Generation hervorgebracht hat“ nannte, hat sich **Elizabeth Watts** als „eines der vielversprechendsten neuen Talente“ (*The Independent, UK*) ihren Platz gesichert. Nach Anfängen als Chorsängerin an der Kathedrale von Norwich studierte Elizabeth Archäologie an der Universität von Sheffield und schrieb sich dann am Royal College of Music in London ein. Unter den zahlreichen Preisen, die sie gewann, sind der Kathleen Ferrier Prize (GB) 2006, die Auszeichnung als Outstanding Young Artist bei den MIDEM Classical Awards 2007 und der Rosenblatt Recital Song Prize beim BBC Cardiff Singer of the World Wettbewerb 2007 zu nennen. Als ehemalige „BBC New Generation Artist“ wurde sie 2010 Artist in Residence des Londoner Southbank Center. Heute ist sie als Liedsängerin, Opernsängerin und Konzertsängerin gleichermaßen gefragt. Sie ist an einigen der renommiertesten Häuser der Welt und bei bedeutenden Festivals aufgetreten, u.a. dem Royal Opera House London, der Wigmore Hall, der Welsh National Opera, den BBC Proms, der Santa Fe Opera, beim Händel-Festival und beim Festival der Haydn Society in Boston, und wird in naher Zukunft Verpflichtungen in ganz Europa von Amsterdam bis Zürich wahrnehmen.



The English Concert is among the world's finest chamber orchestras for Baroque and Classical repertoire. The ensemble presents an annual concert series at London's major venues and festivals. Internationally, it tours in Europe, the United States, Australasia and the Middle East, and since its foundation by Trevor Pinnock in 1973 it has appeared on famous stages such as the Amsterdam Concertgebouw, Vienna Musikverein, Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Berlin Philharmonie, Carnegie Hall and Lincoln Center in New York, and the Grosses Festspielhaus in Salzburg.

In 2007 Harry Bicket became its third Artistic Director, succeeding Andrew Manze. Recent and future collaborators with The English Concert include singers Anna Caterina Antonacci, David Daniels, Ian Bostridge, and Alice Coote, and instrumentalists Alfredo Bernardini, Mahan Esfahani, Kristian Bezuidenhout, and Maurice Steger. The ensemble also works with guest directors, among them Kenneth Weiss, Fabio Biondi, and Laurence Cummings.

Plans include three Handel operas-in-concert at Carnegie Hall in New York and a Fall 2011 US visit with counter-tenor Andreas Scholl.

The English Concert has more than 100 recordings to its credit, including many prize-winners. *As steals the morn*, a recording of Handel arias with Mark Padmore, received a 2008 BBC Music Magazine Award. This is the orchestra's first recording with Elizabeth Watts.

www.englishconcert.co.uk

L'orchestre de chambre **The English Concert** est un des meilleurs ensembles spécialisés dans l'interprétation des répertoires baroque et classique. Il présente chaque année une série de concerts à Londres, dans plusieurs salles prestigieuses et divers festivals. Il tourne régulièrement en Europe, aux États-Unis, en Australasie et au Moyen-Orient. Créé en 1973 par Trevor Pinnock, il s'est produit sur des scènes renommées : Concertgebouw (Amsterdam), Musikverein (Vienne), Théâtre des Champs-Élysées (Paris), Philharmonie (Berlin), Carnegie Hall et Lincoln Center (New York), Grosses Festspielhaus (Salzbourg).

En 2007, Harry Bicket succéda à Andrew Manze au poste de directeur artistique de l'ensemble. Au fil des projets, The English Concert s'est assuré la collaboration de nombreux artistes, dont les chanteurs Anna Caterina Antonacci, David Daniels, Ian Bostridge et Alice Coote ; les instrumentistes Alfredo Bernardini, Mahan Esfahani, Kristian Bezuidenhout et Maurice Steger ; et les chefs invités Kenneth Weiss, Fabio Biondi, et Laurence Cummings.

Les projets à venir comprennent trois opéras de Haendel (version de concert) au Carnegie Hall de New York et une tournée aux États-Unis avec le contre-ténor Andreas Scholl, à l'automne 2011.

The English Concert a réalisé plus de 100 enregistrements, dont plusieurs ont été primés. En 2008, *As steals the morn*, recueil d'airs d'opéras de Haendel, avec Mark Padmore, a reçu le *BBC Music Magazine Award*.

L'orchestre enregistre ici pour la première fois avec Elizabeth Watts.

The English Concert, eines der gefragtesten Kammerorchester des Barock- und Klassik-repertoires, veranstaltet alljährlich eine Konzertreihe in Zusammenarbeit mit den renommiertesten Londoner Konzertsälen und Festivals. Konzertreisen führen das Orchester regelmäßig durch Europa, die Vereinigten Staaten, Südamerika, Australien und den Nahen Osten. Seit seiner Gründung durch Trevor Pinnock im Jahr 1973 ist The English Concert auf den wichtigsten Konzertpodien der Welt aufgetreten, u.a. im Concertgebouw Amsterdam, im Wiener Musikverein, im Théâtre des Champs-Élysées, in der Berliner Philharmonie, in der Carnegie Hall sowie im Lincoln Center New York und im Salzburger Festspielhaus.

Im Jahr 2007 wurde Harry Bicket nach Andrew Manze der dritte künstlerische Leiter des Orchesters. Unter den jüngsten und künftigen Projekten von The English Concert sind Produktionen mit den Sängern Anna Caterina Antonacci, David Daniels, Ian Bostridge und Alice Coote und mit den Instrumentalisten Alfredo Bernardini, Mahan Esfahani, Kristian Bezuidenhout und Maurice Steger zu nennen. Das Ensemble tritt auch regelmäßig mit Gastdirigenten auf, u.a. mit Kenneth Weiss, Fabio Biondi und Laurence Cummings.

In der Planung sind konzertante Aufführungen von drei Händel-Opern in der Carnegie Hall in New York und eine Amerika-Tournee mit dem Countertenor Andreas Scholl im Herbst 2011.

The English Concert hat mehr als 100 CD-Einspielungen vorzuweisen, viele von ihnen preisgekrönt. *As steals the morn*, eine Einspielung von Händel-Arien mit Mark Padmore, wurde mit einem BBC Music Magazine Award 2008 ausgezeichnet.



Internationally renowned as a conductor, **Harry Bicket** is especially noted for his interpretation of Baroque and Classical repertoire. In 2007 he became Artistic Director of The English Concert, which he has led on tours in the UK, USA, Europe and the Middle East.

He has won high praise world wide for his work in opera, including at The Royal Opera Covent Garden, Glyndebourne Festival, Opera North, Bayerische Staatsoper Munich, and Gran Teatre del Liceu, Barcelona. He made his debut at The Metropolitan Opera in 2004 in a new production of *Rodelinda* with Renée Fleming and David Daniels, and

returned to conduct *Giulio Cesare* in 2006 and *La clemenza di Tito* in 2008. In the US he has also appeared at Los Angeles Opera, the Lyric Opera of Chicago and at the Glimmerglass, Spoleto, Aspen, and Santa Fe opera festivals. In Europe he is scheduled to work with the Opéra National de Bordeaux and the Theater an der Wien.

In the concert hall he has conducted the symphony orchestras of Chicago, Boston, San Francisco, and Denver, the Minnesota Orchestra and Saint Paul Chamber Orchestra, and the New York, Royal Stockholm, Rotterdam and Royal Liverpool Philharmonic Orchestras. With The English Concert, he has visited leading European summer festivals, including Schleswig-Holstein, Eisenstadt and the BBC Proms. He made his Japanese debut with the Tokyo Symphony Orchestra in 2009.

Upcoming projects with The English Concert include a recording featuring Lucy Crowe for harmonia mundi, and tours of France, Belgium, Spain and the US. He will lead The English Concert at Carnegie Hall, New York, in four successive seasons beginning in 2011.

Chef d'orchestre de réputation internationale, **Harry Bicket** est particulièrement connu pour l'interprétation des répertoires baroque et classique. À la tête de The English Concert, dont il assume la direction artistique depuis 2007, il a effectué des tournées au Royaume-Uni, aux États-Unis, en Europe et au Moyen-Orient.

Dans le domaine de l'opéra, son nom est associé aux grandes maisons où il s'est couvert de succès : Covent Garden (Londres), Glyndebourne Festival Opera, Opera North, Bayerische Staatsoper (Munich), et le Gran Teatre del Liceu (Barcelone). Il fit ses débuts au Metropolitan Opera de New York en 2004, avec une nouvelle production de *Rodelinda* (avec Renée Fleming et David Daniels). Suivit, en 2006, une nouvelle invitation à diriger *Giulio Cesare* puis, en 2008, *La clemenza di Tito*. Aux États-Unis, il a également travaillé au Los Angeles Opera, au Lyric Opera de Chicago et aux festivals d'opéra de Glimmerglass, Spoleto, Aspen, et Santa Fe. En Europe, il se produira bientôt en France, à l'Opéra National de Bordeaux et en Autriche, au Theater an der Wien.

Au concert, il a dirigé les orchestres symphoniques de Chicago, Boston, San Francisco, Denver et du Minnesota, l'orchestre de chambre de Saint-Paul, ainsi que les orchestres philharmoniques de New York, Royal Stockholm, Rotterdam et Royal Liverpool. Avec The English Concert, il s'est produit dans de grands festivals européens, dont les festivals d'été de Schleswig-Holstein, d'Eisenstadt et aux

BBC Proms de Londres. Pour son premier concert au Japon, en 2009, il dirigea l'Orchestre symphonique de Tokyo. Parmi ses nombreux projets à la tête de The English Concert, notons un enregistrement avec Lucy Crowe pour harmonia mundi et diverses tournées en France, Belgique, Espagne et aux États-Unis. Il dirigera The English Concert au Carnegie Hall de New York pendant quatre saisons successives, à partir de 2011.

Harry Bicket ist ein international gefragter Dirigent, der sich mit seinen Interpretationen des Barock- und Klassikrepertoires einen Namen gemacht hat. 2007 wurde er künstlerischer Leiter von The English Concert, mit dem er Konzertreisen im Vereinigten Königreich, den Vereinigten Staaten, Europa und dem Nahen Osten unternommen hat. Internationales Kritikerlob erwarb er sich vor allem mit Opernproduktionen, u.a. an der Royal Opera Covent Garden, der Glyndebourne Festival Opera, der Opera North, der Bayerischen Staatsoper München und am Gran Teatre del Liceu Barcelona. Sein Debüt an der Metropolitan Opera gab er 2004 mit einer Neuproduktion von *Rodelinda* mit Renée Fleming und David Daniels, 2006 folgte er einer erneuten Einladung mit *Giulio Cesare* und 2008 mit *La clemenza di Tito*. Als Gastdirigent war er in den USA außerdem an der Los Angeles Opera und der Lyric Opera in Chicago zu erleben wie auch beim Glimmerglass-Opernfestival und im Rahmen der Festivals von Spoleto, Aspen und Santa Fe. Verpflichtungen in Europa werden ihn in Kürze an die Opéra National de Bordeaux und das Theater an der Wien führen. Auf den Konzertpodien leitete er die Sinfonieorchester von Chicago, Boston, San Francisco und Denver, das Minnesota Orchestra und das Saint Paul Chamber Orchestra sowie das New York, das Royal Stockholm, das Rotterdam und das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Mit The English Concert gastierte er bei großen europäischen Sommerfestivals, u.a. beim Schleswig-Holstein-Festival, in Eisenstadt und bei den BBC Proms. 2009 gab er mit dem Tokyo Symphony Orchestra sein Debüt in Japan. Unter den künftigen Projekten mit The English Concert sind zu nennen: eine Einspielung mit Lucy Crowe für harmonia mundi und Konzertreisen in Frankreich, Belgien, Spanien und den USA. Von 2011 an wird er in vier aufeinanderfolgenden Spielzeiten mit The English Concert in der New Yorker Carnegie Hall auftreten.

ACKNOWLEDGEMENTS

Photos: Marco Borggreve (Elizabeth Watts),
Richard Haughton (The English Concert, Harry Bicket)
Editions: Breitkopf & Härtel (BWV 51 & 199).
Performing editions of BWV 31, 57, 84 & 105 prepared by the artists.
German-language coach: Norbert Meyn

All texts and translations © harmonia mundi usa
Recorded, edited & mastered in DSD

PRODUCTION **USA**

© ©2011 harmonia mundi usa
1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506
Recorded January, 2010
at All Hallows Church, Gospel Oak, London, England
Producer: Robina G. Young
Recording Engineer & Editor: Brad Michel

harmoniamundi.com

HMU 807550