



REFORMATION 1517-2017

Choir of Clare College, Cambridge

Graham Ross



BACH CANTATAS BWV 79 & 80

MENDELSSOHN | BRAHMS | VAUGHAN WILLIAMS

REFORMATION 1517-2017

MARTIN LUTHER (1483-1546)		
1	Ein feste Burg ist unser Gott	0'50
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)		
Arr. Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784)		
Ein feste Burg ist unser Gott , Cantata BWV 80		
2	Ein feste Burg ist unser Gott	4'47
3	Alles, was von Gott geboren	3'27
Chorus		
Aria with chorale: Mary Bevan, soprano;		
Neal Davies, bass; Frances Norbury, oboe		
4	Erwäge doch, Kind Gottes	2'16
5	Komm in mein Herzenshaus	3'27
6	Und wenn die Welt voll Teufel wär	3'42
7	So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne	1'30
8	Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen	4'14
Recitative: Neal Davies, bass		
Aria: Mary Bevan, soprano		
Chorus		
Recitative: Nicholas Mulroy, tenor		
Duet: Robin Blaze, countertenor;		
Nicholas Mulroy, tenor;		
Rachel Chaplin, oboe da caccia;		
Margaret Faultless, violin		
9	Das Wort sie sollen lassen stahn	1'13
Chorale		
JOHANN CRÜGER (1598-1662)		
10	Nun danket alle Gott	0'37
JOHANN SEBASTIAN BACH		
Gott der Herr ist Sonn und Schild , Cantata BWV 79		
11	Gott der Herr ist Sonn und Schild	1'49
12	Gott ist unser Sonn und Schild!	2'49
Chorus		
Aria: Robin Blaze, countertenor;		
Frances Norbury, oboe		
13	Nun danket alle Gott	1'58
14	Gottlob, wir wissen	1'02
15	Gott, ach Gott, verlass die Deinen nimmermehr!	2'51
Chorale		
Aria duet: Mary Bevan, soprano;		
Neal Davies, bass		
16	Erhalt uns in der Wahrheit	0'41
Chorale		
GEORG NEUMARK (1621-1681)		
17	Wer nur den lieben Gott lässt walten	0'49
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)		
Wer nur den lieben Gott lässt walten , MWV A 7		
18	Mein Gott, du weisst am allerbesten das	0'49
19	Wer nur den Lieben Gott lässt walten	3'57
20	Er kennt die rechten Freudenstunden	5'04
21	Sing, bet und geh auf Gottes Wegen	1'58
Chorale		
Chorus		
MARTIN LUTHER		
22	Mit Freud und Freud ich fahr dahin	0'45
JOHANNES BRAHMS (1833-1897)		
Warum ist das Licht gegeben? Op.74, No.1		
23	Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?	6'11
24	Lasset uns unser Herz	0'52
25	Siehe, wir preisen selig	2'20
26	Mit Fried und Freud ich fahr dahin	1'08
WILLIAM CROFT (1678-1727)		
27	O God, our help in ages past	0'31
RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)		
28	Lord, thou hast been our refuge	8'04
Holly Holt, soprano;		
Catherine Clark, mezzo-soprano;		
Jackson Riley, tenor;		
Christopher Holliday, bass;		
Paul Sharp, trumpet; Nicholas Morris, organ		
Choir of Clare College, Cambridge		
Clare Baroque (Margaret Faultless, <i>leader & violin</i>)		
Soloists: Mary Bevan, Robin Blaze, Nicholas Mulroy, Neal Davies		
Graham Ross, <i>conductor</i>		

Choir of Clare College, Cambridge
Graham Ross, *conductor*

Sopranos Eleanor Carter, Lydia Allain Chapman, Ruth Keogh Connelly, Rachel Haworth,
Holly Holt, Jessica Kinney, Matilda Mills, Eleanor Smith, Anna Tindall
Altos Harriet Caisley, Catherine Clark, Rhea Gupta, Joseph Payne, Rosie Taylor,
Mark Williams (excluding Mendelssohn)
Tenors Laurence Booth-Clibborn (excluding Bach), Harry Castle, Joshua Cleary,
Nils Greenhow (Bach only), Jonathan Nicolaides, Alexander Porteous, Jackson Riley
Basses Thomas Ashton, Leopold Benedict, Toby Hession, Christopher Holliday,
Harry Hudson, Toby Matimong
Organ Nicholas Morris (28)

Clare Baroque
Margaret Fautless, *leader & violin*

Violins I Margaret Faultless (8), Rachel Stroud, Anna Curzon, Alison Bury*, Jamie Campbell*,
Florence Cooke*
Violins II Jane Gordon, Claudia Norz, Davina Clarke*, Carol Hawkey*
Violas Nicholas Logie, Marina Ascherson*, Martin Kelly*
Cellos Andrew Skidmore, Catherine Rimer*
Bass Carina Corsgrave
Oboes Frances Norbury (3, 12), Katharina Spreckelsen, Rachel Chaplin (8)
Bassoon Zoe Shevlin
Horns Ursula Paludan Monberg, Nicholas Benz
Trumpets Paul Sharp (28), John Hutchins, Stephen Cutting
Bass trombone Adrian France
Timpani Jude Carlton
Organ Stephen Farr (12, harpsichord)
Harpsichord James Johnstone

*Mendelssohn only
(3, 8, 12, 28) instrumental soloist

Chamber organ by Robin Jennings 2005
(8' stopped diapason, 4' principal, 4' stopped flute, fifteenth)
Harpsichord by Malcolm Greenhalgh 2005, Franco/Flemish

Publishers: Graham Ross (1, 10, 17, 22), Carus (2-9, 11-16, 18-21)
Edition Peters (23-26), Canterbury Press Norwich (27), J. Curwen & Sons Ltd (28)

En octobre 1517, Martin Luther rédige ses “Quatre-Vingt-Quinze Thèses”. Suivant la coutume, il les placarde sur la porte de l’église du château de Wittenberg. Ce geste provocateur est considéré comme le point de départ de la Réforme européenne. En 2017, au Clare College de Cambridge, nous avons célébré le 500^e anniversaire de la Réforme par une série de cantates de Jean-Sébastien Bach, données au sein de la liturgie dans notre chapelle sur les huit dimanches du trimestre universitaire où tombe le Carême. Cela nous a permis de faire ressortir l’extraordinaire héritage théologique, culturel et spirituel de la Réforme et de la Contre-Réforme, qui changèrent la face du monde. Notre projet s’achève avec cet enregistrement, qui présente, par ordre chronologique, les deux grandes Cantates de la Réforme de Jean-Sébastien Bach, suivies de trois œuvres – de Mendelssohn, de Brahms et de Vaughan Williams – basées sur une mélodie de choral ou d’hymne, que nous avons choisi de présenter avant chaque pièce.

La cantate BWV 80, **Ein feste Burg ist unser Gott**, écrite pour le jour de la Fête de la Réforme, est la plus célèbre de toutes les cantates de Bach. Elle puise ses origines dans le BWV 80a, *Alles, was von Gott geboren*, cantate composée à Weimar en 1716 pour le dimanche d’Oculi (le 15 mars cette année-là). Pour cette cantate, Bach mit en contribution deux auteurs : Martin Luther, pour *Ein feste Burg ist unser Gott*, paraphrase du psaume 46 dont il composa lui-même la mélodie, très rythmée et syncopée, en 1529, qu’il utilise pour les chœurs et la première *Aria*, et Salomon Franck, l’un des librettistes les plus connus de Bach, pour *Alles, was von Gott geboren*, utilisé pour les autres strophes. À Leipzig, où Bach fut nommé cantor en 1723, la *musica figurata* était proscrite de l’office pendant le temps du Carême et la cantate ne fut pas jouée. Bach décida alors de reprendre le matériau pour une autre occasion liturgique. Une première révision (BWV 80b), datant au plus tôt de 1728, au plus tard de 1731, présente un simple choral d’introduction à quatre parties sur la première strophe de l’hymne de Luther, et certaines sections de BWV 80a furent incorporées dans des mouvements ultérieurs. Pour la seconde révision, le BWV 80 (la version jouée de nos jours et ici), les sources ont disparu, ce qui rend difficile la datation : on peut la situer, au mieux, dans les années 1730 ou 1740. La modification la plus significative fut le remplacement du choral d’introduction par un motet élargi, toujours sur le texte de Luther, avec une basse continue comportant deux lignes de basse. Ce premier mouvement, opulent, est un véritable tour de force contrapuntique. Nous avons ajouté à la basse continue un trombone basse qui apporte une tonalité grave et charnue à l’ensemble.

Dans l’air de basse du deuxième mouvement – un véritable bijou – des passages en traits virtuoses s’appuient sur la mélodie du choral, tenue par les parties de soprano et de hautbois. Le texte du troisième mouvement, en récitatif *secco*, parle de l’union avec l’esprit du Christ, sujet qui se manifeste plus explicitement dans l’*arioso* de la fin du mouvement, où la voix et la basse continue sont en imitation et en canon. Dans l’air lyrique pour soprano (mouvement 4) Jésus est invité à venir “dans la maison de mon cœur” (“Komm in mein Herzenshaus”) ; on note que les lignes vocales et celle de la basse continue commencent dans l’aigu, comme pour représenter la descente du ciel. Dans la seconde révision de la cantate, les effectifs orchestraux ont également été augmentés dans le cinquième mouvement : Bach ajouta deux parties de hautbois d’amour et une de “taille” (hautbois alto), pour faire pendant au trio de hautbois requis par le nouveau chœur d’ouverture. Ainsi, ce qui était auparavant une simple basse en *cantus firmus*, est attribué ici au chœur, qui chante la mélodie de l’hymne de Luther, *Ein feste Burg*, dans un unisson qui fait frissonner de plaisir, comme certains chants destinés à la congrégation. Un court récitatif pour ténor, de nouveau avec une partie *arioso* ornée (mouvement 6) conduit à un duo exquis pour alto et ténor, associés à un hautbois *da caccia* et un violon solistes, qui dit combien est béni le cœur de celui qui témoigne de sa foi au nom de Dieu, “il sera finalement couronné quand il triomphera de la mort”. La cantate s’achève avec la sobre harmonisation de l’hymne de Luther – cette partie fut probablement chantée à Leipzig par la congrégation.

La cantate BWV 79, **Gott der Herr ist Sonn und Schild**, fut entendue pour la première fois à Leipzig, le 31 octobre 1725 (Fête de la Réforme). Avant la première entrée du texte chanté par le chœur – “Dieu, le Seigneur, est soleil et bouclier” tiré du psaume 84 – l’introduction instrumentale est l’un des passages les plus “militaires” de toute la production de Bach, d’où son utilisation comme véritable chant de ralliement des luthériens. Les fanfares des deux cors dans l’aigu et les coups de timbales (semblant représenter le martèlement lors de l’affichage des thèses de Luther sur la porte de l’église) sont entendus simultanément à un thème de marche (cordes et hautbois), qui conduit à une fugue

étendue à quatre voix. Les cuivres et les timbales reviennent au troisième mouvement, pendant que le chœur, doublé par les cordes et les hautbois, rend grâce à Dieu par le texte de la première strophe, *Nun danket alle Gott* de Martin Rinckart (1636), texte rendu célèbre par le cantique de Johann Crüger (1647). On trouve d’autres références à la Réforme au deuxième mouvement, dans l’air dévotionnel pour alto (“car il continuera à nous protéger, bien que nos ennemis taillent leurs flèches”) ; dans le récitatif pour basse du quatrième mouvement (qui exprime notre reconnaissance envers Dieu de nous avoir permis de connaître “le chemin de la félicité”, et lance des prières pour que le Seigneur ait pitié de ceux qui n’ont pas encore trouvé le droit chemin ; enfin, dans l’énergique duo pour soprano et basse (cinquième mouvement), où des cris s’élèvent vers Dieu, pour que sa “parole resplendisse”, alors que “les ennemis se déchaînent contre nous”. La cantate s’achève, à trois temps, sur un appel à la persévérance dans la quête de la vérité : les cuivres reviennent une dernière fois pour mettre en valeur les voix dans une harmonisation à quatre parties du cantique *Nun lässt uns Gott, dem Herren* de Gustav Helmbold.

En 1816, le baptême de Félix Mendelssohn dans la Confession luthérienne aura des répercussions majeures sur son développement comme compositeur de musique religieuse. Il consacre beaucoup de temps à l’étude approfondie des questions théologiques, ainsi qu’aux traditions les plus anciennes de la musique d’église protestante – donc aux compositions de Bach et de Haendel. Sa célèbre redécouverte de *La Passion selon Saint-Matthieu* est l’un des grands moments de ces efforts artistiques, qui mènent en 1829 à la première représentation depuis la mort du compositeur (1750), avec Mendelssohn dirigeant depuis son piano de concert.

Wer nur den lieben Gott lässt walten est la troisième des huit *Choralkantaten*, écrites par Mendelssohn entre 1828 et 1832. Dans ces compositions, le jeune musicien s’essaie à l’adaptation, de différentes manières, des modèles de Bach, mais en employant un langage musical contemporain afin de répondre aux besoins expressifs du XIX^e siècle. Écrite en 1828 ou au début de 1829, cette cantate coïncide peut-être avec les répétitions de *La Passion selon Saint-Matthieu*. Quand il quitte l’Allemagne en 1829 pour un séjour en Angleterre, Mendelssohn emporte avec lui la partition terminée dans l’espoir de l’entendre jouer à Londres ou à Birmingham. Mais rien ne se concrétisa : à son retour en Allemagne, aucune mention n’est faite d’un tel concert. Longtemps on a cru cette œuvre perdue ou égarée, mais il y a quelques décennies un exemplaire a été trouvé à Darmstadt, dans la succession du baryton Franz Hauser, ami de Mendelssohn.

Trois des quatre mouvements sont basés sur le texte et la mélodie de l’hymne du même nom (1641) de Georg Neumark, considéré à l’époque de Mendelssohn comme “le plus apprécié de tous les hymnes d’église”. Mendelssohn mit en musique les strophes 1, 5 et 7 du texte de Neumark, en les précédant d’un mouvement basé sur la première strophe d’un hymne d’Israel Clauder. Les textes ne sont pas liés à une fête religieuse spécifique, mais ils partagent la même thématique : la louange à Dieu et la confiance en lui. Au moment de sa composition, la cantate d’église avait complètement disparu de l’office luthérien. Mendelssohn devait donc espérer les présenter dans des contextes profanes ou semi-sacrés, comme les oratorios de Haendel, donnés à cette époque dans des festivals en Angleterre. Les quatre mouvements de la cantate sont indépendants les uns des autres, ce qui fait de cette œuvre la première des huit *Choralkantaten* à aller au-delà du simple arrangement de l’hymne ; Mendelssohn emprunte la forme des cantates aux mouvements multiples de Bach. La cantate est écrite pour chœur et cordes, et son langage musical est curieusement hybride. Au troisième mouvement – un air mélodieux pour soprano – on identifie déjà l’univers sonore que l’on va retrouver plus tard dans ses oratorios et ses lieder. On distingue dans certaines parties de la cantate des techniques d’écriture pour cordes qui furent courantes au temps de Mendelssohn ; mais l’œuvre est aussi un pastiche de Bach, et un hommage rendu à ce grand maître par un jeune homme de dix-neuf ans. Après le premier mouvement, un simple choral à quatre parties, le deuxième mouvement présente un défi compositionnel de taille : la mélodie du choral se trouve exceptionnellement à la voix la plus grave, et par conséquent celle-ci ne joue plus son rôle de basse fondamentale. Dans le dernier mouvement, les voix présentent la mélodie du choral à l’unisson, accompagnées énergiquement par les cordes.

Le motet a cappella **Warum ist das Licht gegeben?** de Johannes Brahms voit le jour au cours de l’été 1877, au moment où il termine sa deuxième symphonie. L’influence de Bach est mise en évidence tout au long des quatre mouvements de cette œuvre majeure, dédiée à Philipp Spitta, l’un des plus

importants spécialistes de Bach. L'utilisation du contrepoint est magistrale : dans cette musique hautement expressive, à la fois dense et sensuelle, Brahms fait la synthèse des esthétiques du baroque et du romantisme tardif. Le texte est une sélection personnelle de trois textes bibliques dans les traductions de Luther : d'abord un extrait du livre de Job, puis un texte tiré des Lamentations de Jérémie, une citation de l'Épître de Jacques, et enfin, en conclusion, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, la transcription poétique de Luther du *Nunc Dimittis*. Le texte exprime la profonde foi de Brahms en la capacité de l'homme à faire face à la mort par la patience et l'acceptation – philosophie qu'il exprime également dans son *Requiem Allemand*.

Un demi-siècle plus tard, **Lord, Thou hast been our refuge** ("motet pour chœur, demi-chœur et orchestre/orgue") de Ralph Vaughan Williams, composé en 1921, entrelace le psaume 90, tiré de la bible et présenté dans un style qui ressemble au plain-chant, avec le début de la paraphrase métrique du même psaume par Isaac Watts, l'hymne *O God, our help in ages past*, publié en 1719, celui-ci sur la merveilleuse mélodie "Sainte-Anne" de William Croft (on note sa ressemblance avec le thème du célèbre Prélude et fugue en *mi* bémol majeur BWV 552 de Bach). Vaughan Williams réalise cet exploit avec l'habileté et la modestie qu'on lui connaît. Le demi-chœur commence (style plain-chant), puis le grand chœur entre avec l'hymne de Watts, chanté *pianissimo* et comme au lointain ; les deux continuent de pair jusqu'à la fin de la première strophe. On passe en mineur pendant que le grand chœur poursuit, sans l'hymne, jusqu'à une transition instrumentale en fugue, basée sur la mélodie "Sainte-Anne". Enfin, les deux chœurs reprennent à l'unisson le chant du début. C'est à la trompette solo que l'on entend le retour de "Sainte-Anne". Pendant que les paroles "Et la glorieuse Majesté du Seigneur" sont représentées par une fugue chorale qui les traduit parfaitement, la trompette poursuit son chemin avec la mélodie de l'hymne. Ce motet de Vaughan Williams illustre merveilleusement la transformation d'une simple mélodie – celle d'un hymne anglais – en une œuvre conséquente, d'une puissance émotionnelle et dramatique considérable. On pense au traitement des mélodies de chorals par Bach.

Dans la dernière partie de l'œuvre, l'air de l'hymne retentit à la trompette solo en augmentation au-dessus du chœur et de l'orgue. Ainsi notre cycle autour de la Réforme se referme en reflétant les forces orchestrales de la cantate d'ouverture, *Ein feste Burg*, où nous avons choisi d'incorporer les parties de trompettes et de timbales ajoutées par Wilhelm Friedemann Bach aux premier et cinquième mouvements de la cantate de son père. Il s'agit, bien sûr, d'ajouts qui sont étrangers à la partition d'origine, mais tout comme dans les pages finales, splendides, du motet de Vaughan Williams, ces forces supplémentaires ajoutent à la couleur orchestrale un certain éclat qui nous semblait bien approprié pour la célébration du 500^e anniversaire de la Réforme.

GRAHAM ROSS
Traduction : Mary Pardoe

In October 1517, Martin Luther wrote his Ninety-Five Theses, and by tradition nailed them to the door of Wittenberg Castle Church in a provocative action which has come to symbolise the beginning of the European Reformation. In 2017 at Clare College, Cambridge we marked the 500th anniversary of the Reformation with a series of cantatas by J. S. Bach performed liturgically in Clare College Chapel on the eight Sundays of Lent Term, celebrating and exploring the exceptional theological, cultural and spiritual legacies of the European Reformation and Counter Reformation which changed the face of the world. This recording was the culmination of this project, presenting chronologically the two great Reformation cantatas of J. S. Bach and three chorale-based works by Mendelssohn, Brahms and Vaughan Williams, each preceded here by the chorale melody or hymn on which they are based.

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80 was intended for performance on Reformation Day. The origins of this most celebrated of Bach's cantatas began with *Alles, was von Gott geboren*, BWV 80a, a cantata composed in Weimar for performance on Oculi Sunday 1716, which fell on 15 March that year. It set a text by Solomon Franck, as well as the finale chorale verse of Luther's well-known hymn *Ein feste Burg ist unser Gott*, itself a highly rhythmic and syncopated setting of Psalm 46. But since no music was played in church services in Leipzig during Lent, the Weimar cantata intended for Oculi Sunday could not be used. It must then have occurred to Bach to refashion the material for another liturgical occasion. A first reworking (BWV 80b), dating from some time between 1728 and 1731, began with a simple introductory four-part chorale setting the opening verse of Luther's hymn, with some sections of the Weimar cantata incorporated in later movements. Original sources of the second reworking – the version performed today – have since been lost, so it is harder to date more accurately than to some point during the 1730s or 1740s. The most significant amendment was the replacement of the opening chorale movement with the extended motet-like reworking of the same verse, scored with two continuo bass lines and displaying a feat of contrapuntal brilliance: the decorated chorale melody sung in the vocal lines and doubled in the string parts, but appearing – blazing and unadorned – as an ingenious canon between three unison oboes and the lower of the two continuo lines, strengthened here in this recording by the addition of a bass trombone.

The virtuosic scalic passages of the bass aria which follows – one of the best movements from the Weimar cantata – are underpinned by the chorale melody in the soprano and oboe lines. The text of the third-movement *secco* recitative talks of being united with Christ's spirit, displayed most clearly in the closing arioso section where the voice and the continuo imitate each other with canonic writing. A lyrical soprano aria invites us to 'come into the house of my heart', with both the vocal and continuo lines beginning on high as if descending from the heavens. Bach's second reworking of the cantata also saw an expansion of the orchestral forces of the fifth movement to incorporate two parts for oboe d'amore as well as a *taille* (an alto oboe), matching up with the three oboes required for the new opening chorus. Here, what was before just a bass cantus firmus became reassigned to the whole choir singing the *Ein feste Burg* melody in a thrilling congregational-like unison. A short, dramatic tenor recitative, again with a florid closing arioso section, leads to an exquisite duet for alto and tenor, paired with oboe da caccia and violin soloists, describing how blessed is the heart that bears God's name in faith, which triumphs after death has been defeated. The cantata ends with Bach's four-part harmonisation of Luther's chorale, likely sung by the congregation in Leipzig.

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79 was first performed at the 1725 Reformation Festival on 31 October. Before the first entrance of the chorus's text 'God the Lord is sun and shield', taken from Psalm 84, Bach's opening orchestral introduction presents one of the most military passages of all his output, befitting the Reformation theme. Fanfares from two high horns and driving timpani (perhaps representing the hammering of Luther's theses to the door) are heard alongside a marching theme on the strings and oboes, leading to an extended four-part fugue. The brass and drums return in the third movement (with some of the most taxing parts that Bach ever wrote for natural horns) while the chorus, doubled by strings and oboes, express thanks through the words of the first verse of Martin Rinckart's *Nun danket alle Gott*, made famous in Johann Crüger's hymn setting. Further Reformation references can be found in the devotional second-movement alto aria ('for he wants to continue to protect us although our enemies sharpen their arrows'), in the fourth-movement bass recitative expressing thanks for the 'way to blessedness' and pleas for those who have not yet found the right path, and in the cries to God to 'let your word shine' whilst the enemies rage fiercely, as delivered in the energetic fifth-movement duet

for soprano and bass. The cantata closes with a triple-time appeal for the perseverance in truth, where the brass instruments return for one final time to enhance the voices in a four-part harmonisation of the hymn *Nun lässt uns Gott, dem Herrn* by Gustav Helmbold.

Felix Mendelssohn's baptism into the Protestant faith in 1816 had major repercussions in his development as a composer of religious music. He spent much time intensely considering theological questions, as well as the earlier traditions of Protestant church music – namely the works of J. S. Bach and Handel. His famous 'rediscovery' of Bach's *St Matthew Passion* was one of the highlights of these artistic endeavours, leading in 1829 to the first performance of that work in 100 years, with Mendelssohn conducting from a grand piano. **Wer nur den lieben Gott lässt walten** is the third of eight chorale-based cantatas he composed during the years 1827 and 1832, in which a young Mendelssohn attempted to adapt the models of J. S. Bach in various ways, using the tonal language of his own day in order to meet the expressive needs of the age. It was composed in 1828 or early 1829 – possibly even alongside rehearsals of the *Passion*? – and Mendelssohn took the completed work with him when he left Germany in April 1829 for a visit to England, hoping to secure performances in London and Birmingham. However, nothing materialised, and on his return to Germany nothing was said about a performance. This cantata was long thought forgotten or lost until only a few decades ago when a copy was discovered in Darmstadt in the estate of Mendelssohn's friend, the singer Franz Hauser.

The text and chorale melody on which three of the cantata's four movements are based are from the 1641 hymn of the same name by Georg Neumark, considered in Mendelssohn's time to be 'the best loved of all church hymns'. Mendelssohn sets verses 1, 4 and 7 of Neumark's text in turn, but precedes these with a movement based on the opening verse of a different hymn by Israel Clauder. The texts are not associated with a particular church festival, but rather address the general subject of the praise of God and trust in Him. By the time of composition the church cantata had completely disappeared from Lutheran services, and so Mendelssohn was probably aiming at performances in secular or semi-sacred contexts, such as the Handel oratorios given at festivals in England at that time. The four movements are independent of each other, making this the first of Mendelssohn's chorale cantatas to go beyond a mere setting of the hymn, taking the form of Bach's extended multi-movement cantatas. Scored for chorus and strings, the musical language here is a curious mix. In the third movement, a melodic soprano aria, one can identify the sound-world of Mendelssohn's later songs and oratorios that were to come. But whilst parts of the cantata contain nineteenth-century string writing techniques of the day, this is also a Bach pastiche and a homage to the great master by a nineteen-year-old Mendelssohn. The opening movement is a straightforward four-part chorale; the second movement presents a compositional challenge with the chorale melody unusually in the lowest voice, which therefore does not serve the usual role of a fundamental bass; and in the final movement the voices present the chorale melody in unison with a driving string accompaniment.

Johannes Brahms's *a cappella* motet **Warum ist das Licht gegeben?** was composed during a happy summer of 1877 when he was finishing his Second Symphony. It is dedicated to the great Bach scholar, Philipp Spitta, and the German master's influence is very clear throughout this significant four-movement work. Brahms's use of counterpoint here is masterful: with this highly expressive music, at times both dense and sensual, he neatly synthesises the aesthetics of the Baroque and late Romanticism. He assembled the text himself, drawing sequentially on three biblical passages – Luther's German translations of parts of the Books of Job, Lamentations of Jeremiah, and James – and then concluding with *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, Luther's own poetic paraphrase of the *Nunc dimittis* text. The words articulate Brahms's deeply felt belief about how humanity might confront death in a spirit of patience and acceptance, a philosophy also conveyed in his *Ein deutsches Requiem*.

Half a century later, Ralph Vaughan Williams's **Lord, Thou hast been our refuge**, composed in 1921, combines a setting of Psalm 90 with Isaac Watts's metrical version of the same text, *O God, our help in ages past*, the latter being set to the fine 'St Anne' tune by William Croft with which it is traditionally associated (very like the theme of Bach's celebrated Prelude and Fugue in E flat major, BWV 552). Vaughan Williams carries out this feat with typically unostentatious skill: a semi-chorus starts the psalm, chant-like; the full chorus enters with the hymn, *pianissimo*, as if in the distance, and the two proceed in tandem until the first verse of the hymn is finished. Major becomes minor as the full chorus then continues, without the hymn, leading to an instrumental transition fugally based on the 'St Anne'

melody. Finally, we reach a combined recapitulation in which fugal derivations from the tune assume ever greater importance. As with Bach's treatment of chorale tunes, Vaughan Williams's motet is a fine example of his transformation of a simple melody – in this case an English hymn tune – into a substantial work of considerable emotional and dramatic power.

In the final section of Vaughan Williams's anthem a solo trumpet nobly plays the melody in augmentation above the chorus and organ texture. Our Reformation cycle comes full circle as we echo the forces of our opening cantata: in this recording of *Ein feste Burg* we chose to incorporate the trumpet and timpani parts that Wilhelm Friedemann Bach added to the first and fifth movements of his father's cantata. There is no denying that these are extraneous additions to Johann Sebastian's original score, but, like the resounding closing pages of Vaughan Williams's motet, they add a certain splendour to the instrumental colour, which seemed fitting for the celebratory nature of this quincentenary celebration of the Reformation.

GRAHAM ROSS

Im Oktober 1517 verfasste Martin Luther seine 95 Thesen und – so will es die Tradition – nagelte sie in einem Akt der Provokation an die Tür der Wittenberger Schlosskirche; diese Handlung gilt heute als der Beginn der europäischen Reformation. Im Jahr 2017 begingen wir am Clare College in Cambridge den 500. Jahrestag der Reformation mit einer Serie von Bach-Kantaten, die an den acht Sonntagen des Frühjahrs-Trimesters in einem liturgischen Rahmen in der College-Kapelle dargeboten wurden; mit diesen Veranstaltungen würdigten wir das außergewöhnliche theologische, kulturelle und geistige Erbe der europäischen Reformation und Gegenreformation, die das Antlitz der Welt veränderten. Das Projekt gipfelte in der vorliegenden CD-Einspielung, die in chronologischer Abfolge die beiden großen Reformationskantaten Bachs und drei auf Chorälen basierende Werke von Mendelssohn, Brahms und Vaughan Williams präsentiert, denen jeweils die dem Werk zugrundeliegende Chormelodie vorangestellt ist.

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80 war für eine Aufführung am Reformationstag bestimmt. Die Ursprünge dieser am meisten bewunderten Kantate aus Bachs Feder lagen in der Weimarer Oculi-Kantate *Alles, was von Gott geboren* BWV 80a, die Bach für eine Aufführung am 15. März 1716 komponierte. Das Werk vertont einen Text von Salomon Franck sowie die abschließende Strophe von Luthers bekanntem Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, der selbst wiederum eine rhythmisch stark akzentuierte und synkopierte Vertonung des 46. Psalms ist. Da jedoch in Leipzig während der Fastenzeit in den Gottesdiensten keine Musik erklang, konnte die für den Sonntag Oculi bestimmte Weimarer Kantate nicht verwendet werden. Bach wird daher auf den Gedanken gekommen sein, das musikalische Material für einen anderen liturgischen Anlass umzugestalten. Eine erste Bearbeitung (BWV 80b), die aus der Zeit zwischen 1728 und 1731 stammt, begann mit einem einfachen einleitenden vierstimmigen Choralatz, der die erste Strophe von Luthers Lied vertont, während einzelne Teile der Weimarer Kantate in spätere Sätze eingebaut wurden. Die Originalquellen der zweiten Bearbeitung – der heute generell aufgeführten Fassung – sind mittlerweile verschollen, sie ist daher kaum genauer zu datieren als irgendwann in den 1730er oder 1740er Jahren. Die wesentlichste Änderung war das Ersetzen des zu Beginn stehenden Choralatzes durch eine ausgedehnte motettenartige Bearbeitung derselben Strophe für zwei Continuo-Bassstimmen, die ein kontrapunktisches Bravourstück enthält: Die ausgezierte Chormelodie, die von den Vokalstimmen gesungen und von den Streichern verdoppelt wird, erscheint zugleich – strahlend und monumental – als genialer Kanon zwischen drei unisono geführten Oboen und der tieferen der beiden Continuo-Stimmen, die in der vorliegenden Aufnahme von einer Bassposaune verstärkt wird.

Die virtuosenskalischen Passagen der anschließenden Bass-Arie – einer der besten Sätze der Weimarer Kantate – werden von der in Sopran und Oboe erklingenden Chormelodie gestützt. Der Text des Secco-Rezitativs (Satz 3) handelt von der Vereinigung mit dem Geist Christi; dies wird besonders deutlich in dem Arioso-Abschnitt am Schluss zu Ausdruck gebracht, wo Vokalstimme und Continuo einander mit kanonischer Führung imitieren. Eine lyrische Sopranarie fordert uns auf: „Komm in mein Herzenshaus“, wobei sowohl die Vokal-, als auch die Continuo-Stimme in hoher Lage einsetzen, als kämen sie vom Himmel herab. In Bachs zweiter Bearbeitung der Kantate wurde zudem die Orchestrierung des fünften Satzes um zwei Stimmen für Oboe d’amore sowie eine Taille (eine Tenor-Oboe) erweitert; damit entstand ein Gegengewicht zu den drei Oboen, die in dem neuen Eröffnungschor verlangt wurden. Was zuvor lediglich ein einfacher Cantus firmus im Bass war, wurde hier dem ganzen Chor zugewiesen, der nun die Melodie von *Ein feste Burg* in einer Art ergreifendem Gemeinde-Unisono singt. Ein kurzes dramatisches Tenor-Rezitativ – wiederum mit einer opulenten abschließenden Arioso-Passage – mündet in ein exquisites, von Oboe da caccia und Solo-Violine begleitetes Duett für Alt und Tenor, das beschreibt, wie gesegnet das Herz ist, das Gottes Namen im Glauben trägt und triumphiert, nachdem der Tod überwunden ist. Die Kantate endet mit Bachs vierstimmiger Harmonisierung von Luthers Choral, der in Leipzig wohl von der Gemeinde gesungen wurde.

Gott der Herr ist Sonn und Schild BWV 79 wurde am Reformationstag des Jahres 1725 (31. Oktober) erstaufgeführt. Bevor der Chor das erste Mal mit dem dem 84. Psalm entnommenen Text „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ einsetzt, präsentiert Bachs einleitendes Orchesterritornell passend zum Thema der Reformation eine der kämpferischsten Passagen seines gesamten Schaffens. Fanfaren für zwei hohe Hörner und drängende Pauken (die möglicherweise Luthers Hämmer an die Schlosskirche darstellen sollen) erklingen parallel zu einem Marschthema in den Streichern und Oboen, das in eine ausgedehnte vierstimmige Fuge mündet. Die Blechbläser und Pauken kehren im dritten Satz zurück (mit einigen der schwierigsten Passagen, die Bach jemals für Naturhorn schrieb), während der von Streichern und Oboen verstärkte Chor mit den Worten der ersten Strophe von Martin Rinkerts Lied *Nun danket alle Gott*, das mit Johann Crügers Melodie so berühmt geworden ist, seinen Dank zum Ausdruck bringt. Weitere Anspielungen auf die Reformation finden sich im zweiten Satz in der andächtigen Alt-Arie („Denn er will uns ferner schützen, ob die Feinde Pfeile schnitzen“), im Bass-Rezitativ des vierten Satzes mit seinem Dank für den „rechten Weg zur Seligkeit“ und den Bitten für die, die noch ziellos umherirren, sowie in den in Satz 5, einem kraftvollen Duett für Sopran und Bass, erklingenden Rufen zu Gott, „Lass dein Wort uns helle scheinen“, obgleich die Feinde toben. Die Kantate endet mit einem im Dreiertakt gehaltenen Appell zur Bewahrung der Wahrheit; hier ertönen ein letztes Mal die Blechbläser, die die Vokalstimmen in einer vierstimmigen Harmonisierung von Gustav Helmbolds Lied *Nun lässt uns Gott, dem Herrn* unterstützen.

Felix Mendelssohns Taufe und Konversion zum protestantischen Glauben im Jahr 1816 hatte in der Folge wesentliche Auswirkungen auf seine Entwicklung als Komponist geistlicher Musik. Er verbrachte viel Zeit damit, intensiv über theologische Fragen sowie auch über die früheren Traditionen der protestantischen Kirchenmusik nachzudenken, insbesondere über die Werke von J. S. Bach und Händel. Seine berühmte „Wiederentdeckung“ von Bachs Matthäus-Passion war einer der Höhepunkte seiner künstlerischen Bestrebungen und führte 1829 zu der ersten Aufführung des Werks nach 100 Jahren; Mendelssohn leitete die Darbietung vom Flügel aus. **Wer nur den lieben Gott lässt walten** ist die dritte von acht in der Zeit zwischen 1827 und 1832 entstandenen Choralkantaten, in denen ein junger Mendelssohn den Versuch unternimmt, die Vorbilder von J. S. Bach auf verschiedene Weise zu adaptieren, indem er die Tonsprache seiner Zeit verwendet, um den zeitgenössischen Ausdrucksmöglichkeiten und Erwartungen gerecht zu werden. Das Werk entstand 1828 oder 1829 – möglicherweise gar in dem Zeitraum, als Mendelssohn die Passion einstudierte –, und er hatte die vollendete Komposition im Gepäck, als er im April 1829 nach England reiste, wo er sich in London und Birmingham Aufführungen zu sichern hoffte. Es ergab sich jedoch nichts Konkretes und bei seiner Rückkehr nach Deutschland war keine Rede mehr von einer Aufführung. Diese Kantate galt lange Zeit als vergessen oder verschollen, bis erst vor wenigen Jahrzehnten in Darmstadt im Nachlass von Mendelssohns Freund, dem Sänger Franz Hauser, eine Abschrift entdeckt wurde.

Der Text und die Melodie, auf denen drei der vier Sätze dieser Kantate basieren, entstammen dem 1641 entstandenen gleichnamigen Choral von Georg Neumark, der in Mendelssohns Zeit als „das meistgeliebte von allen Kirchenliedern“ galt. Mendelssohn hat die Strophen 1, 4 und 7 von Neumarks Text vertont, stellt ihnen aber einen Satz voran, der auf der Eingangsstrophe eines anderen Choral aus der Feder von Israel Clauder basiert. Die Texte beziehen sich auf kein bestimmtes Kirchenfest, sondern behandeln das allgemeine Thema des Gotteslobes und des Vertrauens in den Herrn. Als die Komposition entstand, war die geistliche Kantate völlig aus dem lutherischen Gottesdienst verschwunden, mithin hatte Mendelssohn wohl Aufführungen in einem weltlichen oder partiell weltlichen Umfeld im Sinn, ähnlich wie die Händel-Oratorien, die zu der Zeit im Rahmen von Festivals zu Gehör gebracht wurden. Die vier Sätze sind voneinander unabhängig; damit ist dies die erste von Mendelssohns Choralkantaten, die über eine simple Vertonung des Choral hinausgeht und der formalen Anlage von Bachs ausgedehnten mehrsätzigen Kantaten folgt. Die musikalische Sprache des für Chor und Streicher komponierten Werks ist eine seltsame Mischung. Im dritten Satz, einer melodiosen Sopranarie, lässt sich die Klangwelt von Mendelssohns späteren Liedern und Oratorien vorausahnen. Doch während Teile der Kantate das typische Streicheridom des 19. Jahrhunderts aufweisen, handelt es sich zugleich auch um ein Bach-Pastiche sowie eine Hommage an den großen Meister, verfasst von dem erst 19-jährigen Mendelssohn. Der Eröffnungssatz ist ein geradliniger viersätziger Choral; der zweite Satz bietet eine kompositorische Herausforderung, da die Chormelodie ganz ungewöhnlich in der tiefsten Stimme vorgetragen wird, die somit nicht ihre übliche Funktion einer Generalbassstimme erfüllen kann; und im letzten Satz präsentieren die Vokalstimmen die Chormelodie im unisono zu einer vorwärtsdrängenden Streicherbegleitung.

Johannes Brahms' *a cappella* Motette **Warum ist das Licht gegeben?** entstand in dem glücklichen Sommer, in dem er auch seine Zweite Sinfonie vollendete. Das Werk ist dem großen Bach-Forscher Philipp Spitta gewidmet und in der Tat ist der Einfluss des großen Meisters in dieser bedeutenden viersätzigen Komposition allenthalben zu spüren. Brahms' Handhabung des Kontrapunkts ist meisterhaft – mit dieser hochexpressiven Musik, die gleichermaßen dicht gewirkt und sinnlich ist, gelingt ihm eine überzeugende Synthese von Barock und Spätromantik. Den Text stellte er selbst zusammen, indem er nacheinander drei Bibelstellen verwendete – Luthers deutsche Übersetzungen von Teilen der Bücher Hiob, Klagelieder Jeremias und Jakob – und das Werk mit dem Choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* beschloss, Luthers eigener Paraphrase des *Nunc dimittis*. Die Worte bringen Brahms' tiefempfundene Überzeugungen darüber zum Ausdruck, wie der Mensch dem Tod in einer Haltung des geduldigen Akzeptierens begegnen kann – einer Haltung, die auch in *Ein deutsches Requiem* zum Ausdruck kommt.

Ein halbes Jahrhundert später verband Ralph Vaughan Williams' 1921 entstandene Komposition **Lord, Thou hast been our refuge** eine Vertonung des 90. Psalms mit Isaac Watts' metrischer Fassung desselben Texts, *O God, our help in ages past*; Watts' Dichtung erklingt zu der schönen „St.-Anne“-Melodie von William Croft, mit der sie traditionell in Verbindung gebracht wird (und die dem Thema von Bachs berühmtem Präludium und Fuge in Es-Dur BWV 552 ähnelt). Vaughan Williams führt dies mit dem ihm eigenen unauffälligen Geschick aus: Eine kleine Vokalgruppe beginnt den Vortrag des Texts im Psalmtone; sodann setzt der volle Chor mit der Hymne wie aus der Ferne im *pianissimo* ein und die beiden fahren gemeinsam fort, bis die erste Strophe der Hymne beendet ist. Dann wird nun zu Moll, während der volle Chor sodann ohne die Hymne weitersingt bis zu einer instrumentalen Überleitung, die die „St.-Anne“-Melodie in Fugenform verarbeitet. Schließlich erreichen wir eine kombinierte Reprise, in der fugale Ableitungen der Melodie immer mehr an Bedeutung gewinnen. Wie bei Bachs Behandlung der Choralmelodien ist auch Vaughan Williams' Motette ein ausgezeichnetes Beispiel für die Verwandlung einer einfachen Melodie – in diesem Fall einer englischen Hymne – in ein gewichtiges Werk von großer emotionaler und dramatischer Ausstrahlung.

Im letzten Abschnitt von Vaughan Williams' Anthem wird die Melodie nobel von einer Solotrompete in augmentierter Form über dem Satzgewebe von Chor und Orgel vorgetragen. Unser Reformationszyklus rundet sich hier, da die Besetzung an das erste Stück anknüpft: In dieser Einspielung von *Ein feste Burg* entschieden wir uns, die Trompeten- und Paukenstimmen einzubeziehen, um die Wilhelm Friedemann Bach den ersten und fünften Satz der Kantate seines Vaters ergänzte. Es lässt sich nicht leugnen, dass es sich hier um fremde Zutaten zu der originalen Partitur seines Vaters handelt, doch sie verleihen – dem klangvollen Abschluss von Vaughan Williams' Motette vergleichbar – dem Orchesterklang einen gewissen Glanz und dies erschien dem festlichen Anlass dieser Fünfhundertjahrfeier der Reformation angemessen.

GRAHAM ROSS
Übersetzung: Stephanie Wollny

1 | Ein feste Burg ist unser Gott

MARTIN LUTHER

Siehe Titel 2

Ein feste Burg ist unser Gott

THESSALONIANS 2: 3-8; REVELATIONS 14: 6-8: MARTIN LUTHER (mvts 1, 2, 5,8);
SALOMON FRANCK (1659-1725) (mvts 3, 4, 6, 7)

2 | I. Choral

Ein feste Burg ist unser Gott,
ein gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Not,
die uns itzt hat betroffen.
Der alte böse Feind,
mit Ernst ers jetzt meint,
groß Macht und viel List
sein grausam Rüstung ist,
auf Erd ist nicht seinsgleichen.

3 | II. Aria e Choral

Alles, was von Gott geboren,
ist zum Siegen auserkoren.

Mit unser Macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren.
Es streit' vor uns der rechte Mann,
den Gott selbst hat erkoren.

Wer bei Christi Blutpanier
in der Taufe Treu geschworen,
siegt im Geiste für und für.

Fragst du, wer er ist?
Er heißt Jesus Christ,
der Herre Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muss er behalten.

Alles, was von Gott geboren,
ist zum Siegen auserkoren.

4 | III. Recitativo

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,
da Jesus sich mit seinem Blute dir verschriebe,
womit er dich zum Kriege wider Satans Heer
und wider Welt, und Sünde geworben hat!
Gib nicht in deiner Seele
dem Satan und den Lastern statt!
Laß nicht dein Herz,
den Himmel Gottes auf der Erden,
zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

5 | IV. Aria

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
und lass dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg, schnöder Sünden Gaus!

Notre Seigneur est un ferme bastion

Voir page 2

Notre Seigneur est un ferme bastion

I. Choral

Notre Seigneur est un ferme bastion,
Un fort rempart et une arme solide.
De tous les maux il nous délivre
Qui sans cesse nous accablaient.
Le vieil ennemi plein de hargne
Nous livre un sévère combat ;
De force et ruse en abondance
Il a armé sa cruauté,
Rien n'est semblable à lui sur cette terre.

II. Air et Choral

Tout ce qui est né du Seigneur
À la victoire est appelé.

Par notre propre force il n'est rien de possible,
Nous serions aussitôt perdus.
C'est pour nous que combat le Juste,
Celui que Dieu même a choisi.

Sur la bannière ensanglantée du Christ,
Celui qui a juré sa foi dans le baptême,
En esprit triomphe toujours.

Veux-tu savoir qui il est ?
Son nom est Jésus-Christ,
Le Seigneur des Armées,
Il n'est point d'autre Dieu,
Sur le champ de bataille il doit seul commander.

Tout ce qui est né du Seigneur
À la victoire est appelé.

III. Récitatif

Vois donc, enfant de Dieu, de quel immense amour
Jésus a de son sang pour toi signé le gage,
Par lequel il t'appelle au combat
Contre les armées de Satan, contre le monde et
Ne fais point de place en ton âme [le péché !
À Satan et à l'infamie !
Ne laisse pas ton cœur,
Le ciel de Dieu sur cette terre,
Devenir un désert !
Avec douleur repens-toi de ta faute,
Pour que l'esprit du Christ s'unisse à toi fermement.

IV. Air

Viens dans la maison de mon cœur,
Seigneur Jésus, ô mon désir !
Chasse le monde et le Malin,
Que ton image en moi, ravivée, resplendisse !
Loin de moi, vil effroi du péché !

A mighty fortress is our God

See track 2

A mighty fortress is our God

I. Chorus (Chorale)

A mighty fortress is our God,
a good defence and weapon;
he helps us freely out of the distress
that we have now met with.
The old evil enemy
earnestly plots against us,
great might and many forms of deceit
are his fearsome weapons,
on earth there is none to match him.

II. Aria and Chorale

All that is born of God
is destined for victory.

By our own power nothing is accomplished,
we are very soon lost.
The right man fights for us
whom God himself has chosen.

Those who by the bloodstained banner of Christ
have sworn faithfulness in baptism
gain victory in the spirit for ever and ever.

Do you ask who he is?
He is called Jesus Christ,
the Lord of Sabaoth,
and there is no other god,
he shall hold the field of battle.

All that is born of God
is destined to victory.

III. Recitative

Only consider, child of God, how great his love,
since Jesus himself with his blood has given his pledge
by which for the war against Satan's army [for you,
and against the world and sin, he has enlisted you!
Do not give any place in your soul
to Satan and depravity!
Do not let your heart,
God's heaven on earth,
become a desert!
Repent your guilt with sorrow
so that Christ's spirit may be firmly united with you!

IV. Aria

Come into my heart's house,
Lord Jesus, my desire!
Drive out the world and Satan
and let your image renewed within me shine in splendour!
Away, loathsome horror of sin!

- 6 | V. Choral**
 Und wenn die Welt voll Teufel wär
 und wollten uns verschlingen,
 so fürchten wir uns nicht so sehr,
 es soll uns doch gelingen.
- Der Fürst dieser Welt,
 wie saur er sich stellt,
 tut er uns doch nicht,
 das macht, er ist gerichtet,
 ein Wörtlein kann ihn fällen.
- 7 | VI. Recitativo**
 So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne,
 o Seele, fest
 und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,
 ja, dass sein Sieg
 auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
 Tritt freudig an den Krieg!
 Wirst du nur Gottes Wort
 so hören als bewahren,
 so wird der Feind gezwungen auszufahren,
 dein Heiland bleibt dein Hort!
- 8 | VII. Aria (Duetto)**
 Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen;
 doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
 Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen
 und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.
- 9 | VIII. Choral**
 Das Wort sie sollen lassen stahn
 und kein' Dank dazu haben.
 Er ist bei uns wohl auf dem Plan
 mit seinem Geist und Gaben.
 Nehmen sie uns den Leib,
 Gut, Ehr, Kind und Weib,
 lass fahren dahin,
 sie habens kein' Gewinn;
 das Reich muss uns doch bleiben.
- 10 | Nun danket alle Gott**
 MARTIN RINCKART (1586-1649)
Siehe Titel 13
- Gott der Herr ist Sonn und Schild**
 PSALM 84: 11 (mvt 1); MARTIN RINCKART (mvt 3);
 LUDWIG HELMBOLD (1532-1598) (mvt 6); ANONYMOUS (mvts 2, 4, 5)
- 11 | I. Choral**
 Gott der Herr ist Sonn und Schild,
 der Herr gibt Gnade und Ehre.
 Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.
- 12 | II. Arie**
 Gott ist unsre Sonn und Schild.
 Darum rühmet dessen Güte
 unser dankbares Gemüte,
 die er für sein Häuflein hegt.
 Denn er will uns ferner schützen,
 ob die Feinde Pfeile schnitzen
 und ein Lästehund gleich billt.

V. Choral
 Et même si le monde était plein de démons
 Et qu'ils veuillent nous dévorer,
 Nos craintes ne seraient pas grandes,
 Car du combat nous sortirions vainqueurs.

Le Prince de ce monde,
 Si farouche qu'il soit,
 Ne peut rien contre nous :
 En vérité, il est déjà jugé,
 Un simple mot peut le faire tomber.

VI. Récitatif
 Auprès de l'étendard ensanglanté du Christ,
 Demeure, mon âme, et sois ferme,
 Jamais ton chef, crois-le, ne t'abandonnera,
 Oui, sois sûre que sa victoire
 Te fraie aussi la voie qui mène à la couronne !
 Marche au combat la joie au cœur !
 Si tu as écouté la parole de Dieu,
 Si tu lui demeures fidèle,
 L'ennemi ne pourra que se rendre, vaincu.
 Ton Sauveur reste ton refuge !

VII. Air (Duo)
 Heureux ceux qui portent Dieu en leur bouche,
 Mais plus heureux le cœur qui le porte en sa foi !
 Il demeure invaincu, terrasse l'ennemi,
 Et sera couronné quand la mort le prendra.

VIII. Choral
 La Parole de Dieu, et malgré qu'ils en aient,
 Ils la doivent laisser commander sans partage !
 Sans cesse il veille à nos côtés,
 Avec son esprit et ses dons.
 Ils peuvent bien prendre nos corps,
 Nos biens et notre honneur, nos enfants et nos
 Qu'ils fassent comme il leur plaira, [femmes,
 Car ils n'en auront nul profit :
 C'est à nous, pour toujours, qu'appartient le Royaume.

Rendez tous grâce à Dieu

Voir page 13

Le Seigneur notre Dieu est soleil et bouclier

I. Choral
 Le Seigneur notre Dieu est soleil et bouclier,
 Le Seigneur donne la grâce et la gloire,
 Il ne refuse aucun bien à ceux qui sont pieux.

II. Air
 Dieu est notre soleil et notre bouclier ;
 C'est pourquoi notre cœur, plein de reconnaissance
 Le loue de sa bonté,
 Qu'il réserve au troupeau de ses fidèles.
 Car toujours il nous protégera,
 Que l'ennemi aigüise contre nous ses flèches,
 Ou que l'impie sur nous déverse ses blasphèmes.

V. Chorale
 And if the world were full of devils
 and they wanted to devour us
 then we would not be very afraid,
 we would still be successful.

The Prince of this world,
 however grimly he presents himself,
 can do nothing against us,
 since he is already condemned,
 a little word can fell him.

VI. Recitative
 Then take your stand by Christ's bloodstained banner,
 O soul, firmly,
 and believe that your leader will not forsake you,
 yes, that his victory
 will open the way to your crown!
 March joyfully to war!
 If only God's word
 is both heard and kept by you
 then your enemy will be forced to withdraw,
 your saviour remains your protector!

VII. Aria (Duet)
 How blessed are those who bear God in their mouths,
 but more blessed is the heart that bears God in faith!
 Such a heart remains unconquered and can strike its enemies
 and will in the end be crowned after death has been defeated.

VIII. Choral
 They shall pay no heed to God's word
 and have no thanks for it.
 He is indeed with us on the field of battle
 with his Spirit and his gifts.
 Let them take our body,
 wealth, honour, child and wife,
 let them be taken away,
 they gain nothing by this;
 the kingdom must still remain ours.

Now all thank God

See track 13

God the Lord is sun and shield

I. Chorus
 God the Lord is sun and shield,
 the Lord gives mercy and honour.
 He will allow no good thing to be lacking to the righteous.

II. Aria
 God is our sun and shield!
 Therefore our grateful spirit
 praises the kindness
 with which he cares for his little flock.
 For he wants to continue to protect us
 although our enemies sharpen their arrows
 and a blasphemous dog now barks.

13 | III. Choral

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen,
der große Dinge tut
an uns und allen Enden,
der uns von Mutterleib
und Kindesbeinen an
unzählig viel zugut
und noch itzund getan.

14 | IV. Recitativo

Gottlob! wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit;
denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,
drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
Weil aber viele noch zu dieser Zeit
an fremdem Joch aus Blindheit ziehen müssen,
ach! so erbarme dich auch ihrer gnädiglich,
dass sie den rechten Weg erkennen
und dich bloß ihren Mittler nennen!

15 | V. Arie (Duetto)

Gott, ach Gott, verlaß die Deinen
nimmermehr!
Laß dein Wort uns helle scheinen;
obgleich sehr
Wider uns die Feinde toben,
so soll unser Mund dich loben

16 | VI. Choral

Erhalt uns in der Wahrheit,
gib ewigliche Freiheit,
zu preisen deinen Namen
durch Jesum Christum, Amen!

17 | Wer nur den lieben Gott lässt walten

GEORG NEUMARK (1621-1681)

Siehe Titel 19

Wer nur den lieben Gott lässt walten

ISRAEL CLAUDER (1670-1721) (MVT 1); GEORG NEUMARK (MVTs 2-4)

18 | I. Choral

Mein Gott, du weisst am allerbesten,
das, was mir gut und nützlich sei.
Hinweg mit allem Menschenwesen,
weg mit dem eigenen Gebäu.
Gib, Herr, dass ich auf dich nur bau
und dir alleine ganz vertrau.

19 | II. Choral

Wer nur den lieben Gott lässt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderbar erhalten,
in allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.

III. Choral

Rendez tous grâce à Dieu,
De votre cœur, votre bouche, vos mains,
À lui qui accomplit de grandes choses
Pour nous et pour tous les temps à venir ;
Lui qui, depuis le sein de notre mère,
Depuis notre plus tendre enfance,
Nous comble de tant de bontés,
Et nous comble encore aujourd'hui.

IV. Récitatif

Dieu soit loué ! Nous connaissons le vrai chemin de la félicité ;
Car c'est toi, Jésus, qui nous l'as indiqué par ta parole,
Et ton nom, pour cela, est à chaque instant glorifié.
Mais comme tant d'autres encore, à cette heure,
Doivent, dans leur aveuglement, peiner sous le joug
Ah ! prends pitié d'eux, accorde-leur ta grâce, [d'autrui,
Afin qu'ils connaissent la juste voie
Et ne désignent que toi pour leur médiateur.

V. Air (Duo)

Dieu, ah ! Dieu, plus jamais
N'abandonne les tiens !
À nos yeux fait briller l'éclat de ta parole ;
Et bien que l'ennemi
Avec fureur contre nous se déchaîne,
Que nos lèvres toujours proclament ta louange.

VI. Choral

Maintiens-nous dans la vérité,
Donne-nous la liberté éternelle,
Afin que nous glorifions ton nom,
Par Jésus-Christ, Amen !

Qui ne laisse qu'à Dieu le soin de gouverner

Voir page 19

Qui ne laisse qu'à Dieu

I. Choral

Mon Dieu, tu sais mieux que personne
Ce qui est bon et utile pour moi ;
Loin de moi désormais tout ce qui vient de l'homme,
Loin de moi ce qu'il a construit ;
Fais, Seigneur, que sur toi seulement je bâtisse,
Et n'aie de confiance qu'en toi.

II. Choral

Qui ne laisse qu'à Dieu le soin de gouverner
Et met sans cesse en lui son espérance,
Dieu merveilleusement viendra le soutenir
Dans l'épreuve et dans la tristesse.
Celui qui croit en Dieu, le Tout-Puissant,
N'aura point bâti sur du sable.

III. Chorale

Now all thank God
with heart, mouth and hands;
He does great things
for us and all our purposes;
He for us from our mother's womb
and childish steps
countless great good
has done and still continues to do.

IV. Recitative

God be praised! we know the right way to blessedness;
for, Jesus, you have shown it to us through your word,
therefore your name forever remains praised.
But since many still at this time
must bear a foreign yoke through blindness,
ah! have pity on them graciously
so that they come to know the right way
and name you as their only mediator!

V. Aria (Duet)

God, ah God, forsake your people
never again!
Let your word shine clearly for us;
although our enemies
rage very greatly against us,
our mouth will then praise you.

VI. Chorale

Keep us in the truth,
give us eternal freedom
to praise your name
through Jesus Christ, Amen!

Whoever lets only the dear God reign

See track 19

Whoever lets only the dear God reign

I. Chorale

My God, you know best of all
what is good and useful for me.
Away with all human existence,
away with all that humanity constructs.
Grant, Lord, that I rely on you alone
and that I put my trust entirely in you.

II. Chorus (Chorale)

Whoever lets only the dear God reign
and hopes in him at all times,
he will preserve in a marvellous way
in every cross and sadness.
Whoever trusts in almighty God
has not built upon sand.

20 | III. Aria

Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei.
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
So kommt Gott, eh' wir's uns versehn,
und lasset uns viel Gut's geschehn.

21 | IV. Choral

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

22 | Mit Fried und Freud ich fahr dahin

MARTIN LUTHER
Siehe Titel 26

Warum ist das Licht gegeben?

[JOB 3: 20-23; LAMENTATIONS 3: 41; JAMES 5: 11; MARTIN LUTHER]

23 | Warum? Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,
und das Leben den betrübten Herzen? Warum?
Die des Todes warten und kommt nicht,
und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen;
die sich fast freuen und sind fröhlich,
daß sie das Grab bekommen. Warum?
Und dem Manne, deß Weg verborgen ist,
und Gott vor ihm den selben bedecket. Warum?

24 | Lasset uns unser Herz samt den Händen
aufheben zu Gott im Himmel.

25 | Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben.
Die Geduld Hiob habt ihr gehört,
und das Ende des Herrn habt ihr gesehen;
denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer!

26 | Mit Fried und Freud ich fahr dahin,
in Gottes willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat,
der Tod ist mir Schlaf worden.

27 | O God, our help in ages past

ISAAC WATTS (1674-1748)

O God, our help in ages past,
Our hope for years to come,
Our shelter from the stormy blast,
And our eternal home.

III. Air

Il connaît les moments de véritable joie,
Il sait bien quand cela nous peut être propice ;
S'il nous a découverts un cœur pur et fidèle,
S'il n'a trouvé en nous aucune fausseté,
Alors Dieu paraîtra avant qu'on ne l'attende,
Et nous comblera de bienfaits.

IV. Choral

Chante, prie, va sur les chemins de Dieu,
Accomplis ton devoir avec fidélité,
Dans la grâce du Ciel mets toute ta confiance,
Ses richesses en toi se renouvelleront.
Car celui qui en Dieu a mis son espérance,
Le Tout-Puissant jamais ne l'abandonnera.

Dans la paix, dans la joie, je me mets en chemin

Voir page 26

Pourquoi au malheureux la lumière est-elle donnée ?

Pourquoi ? Pourquoi au malheureux la lumière est-elle donnée, et la vie aux
cœurs affligés ? Pourquoi ?
À ceux qui attendent la mort qui ne vient pas,
et creusent la terre à sa recherche, comme on fait d'un trésor enfoui ; et qui se
réjouissent et sont heureux parce qu'ils ont trouvé une tombe ?
Pourquoi ? Et à celui dont le chemin est caché
Parce que Dieu lui-même en a fermé l'issue ?

Levons notre cœur et nos mains
vers Dieu, au plus haut des cieux.

Voici, nous disons bienheureux ceux qui ont enduré.
Vous avez entendu parler de la patience de Job,
et vous avez vu la fin que le Seigneur lui a réservée ;
car le Seigneur est plein de compassion, et grande est sa miséricorde !

Dans la paix, dans la joie, je me mets en chemin,
Selon la volonté de Dieu ;
Le cœur et l'esprit consolés,
Calmes, tranquilles.
Ainsi que Dieu me l'a promis,
La mort est désormais devenue mon sommeil.

Ô Dieu notre aide aux temps anciens

Ô Dieu, notre aide aux temps anciens,
Notre espoir pour les ans à venir,
Notre abri contre la tempête,
Et notre demeure éternelle.

III. Aria

He knows the right hours of joy,
he knows well when it will be useful.
if he has only found us faithful
and notices no hypocrisy,
then God comes, before we expect
and allows much good to happen to us.

IV. Chorale

Sing, pray and go on God's way,
perform your part only faithfully
and trust in the rich blessing of heaven,
then he will be with you anew;
For who places his confidence
in God, he does not abandon.

With peace and joy I depart

See track 26

Why is light given to one in misery

Why is light given to one in misery,
and life to the bitter in soul? Why then?
Who long for death but it does not come,
and dig for it more than for hidden treasures:
who rejoice exceedingly, and are glad
when they find the grave? Why then?
Why is light given to one who cannot see the way,
whom God has fenced in? Why then?

Let us lift up our hearts, together with our hands,
to God in heaven.

Behold, we value them as blessed who have endured.
You have heard of the patience of Job,
and the Lord's conclusion you have seen:
for the Lord is merciful and has compassion!

With peace and joy I depart
in God's will,
My heart and mind are comforted,
calm, and quiet.
As God had promised me:
death has become my sleep.

Translation: Francis Browne

O Gott, der Du uns halfest in der Vergangenheit

Oh Herr, unser Gott, Hilfe in vergangener Zeit,
Unsere Hoffnung für zukünftige Jahre,
Unser Schutz vor stürmischen Winden,
Und unser ewiges Heim.

Lord, thou hast been our refuge from one generation to another.
Before the mountains were brought forth or ever the earth
and the world were made, thou art God from
everlasting and world without end.
Thou turnest man to destruction; again thou sayest:
Come again, ye children of men.
For a thousand years in thy sight are but as yesterday;
seeing that is past as a watch in the night.
As soon as thou scatterest them they are even as a sleep
and fade away suddenly like the grass.
In the morning it is green, and groweth up,
but in the evening it is cut down, dried up and withered.
For we consume away in thy displeasure,
and are afraid at thy wrathful indignation.
For when thou art angry all our days are gone;
we bring our years to an end, as a tale that is told.
The years of our age are three-score years and ten,
and though men be so strong that they come to four-score years,
yet is their strength but labour and sorrow.
So passeth it away, and we are gone.
Turn thee again, O Lord, at the last.
Be gracious unto thy servants.
So shall we rejoice and be glad all the days of our life.
Lord, thou hast been our refuge from one generation
to another.
Before the mountains were brought forth or ever the earth and the world
were made, thou art God from
everlasting and world without end.
And the glorious majesty of the Lord be upon us.
Prosper thou, O prosper thou the work of our hands, O prosper thou our
handywork.

Seigneur, tu as été notre refuge de génération en
génération.
Avant que les montagnes ne fussent nées, avant que tu n'eusses créé la terre et
le monde, tu es Dieu de toute éternité et pour les siècles des siècles.
Tu fais retourner l'homme à la poussière, et tu dis : "Retournez à la terre, fils
des hommes !"
Car mille ans, à tes yeux, sont comme le jour d'hier ; ils passent comme une
veille de la nuit.
Dès que tu les disperses, ils sont semblables à un
songe, et fanent aussitôt comme l'herbe.
Elle est verte le matin, elle croît, mais elle est coupée le soir, sèche et flétrie.
Car nous nous consomons dans ta colère et ta fureur nous épouvante.
Car lorsque tu es en courroux, tous nos jours disparaissent ; et nous voyons
nos années se terminer comme un conte qui est conté.
Le temps de notre existence est de trois fois vingt ans et dix encore, et bien
que les plus robustes puissent atteindre quatre fois vingt ans, leur force n'est
que peine et misère.
Car il passe et nous disparaissions.
Reviens, ô Seigneur, sans attendre.
Aie pitié de tes serviteurs.
Oh ! comble-nous de ta clémence, ne tarde pas.
Alors nous nous réjouissons et nous serons dans l'allégresse tous les jours de
notre vie.
Seigneur, tu as été notre refuge de génération en
génération.
Avant que les montagnes ne fussent nées, avant que tu n'eusses créé la terre
et le monde, tu es Dieu de toute éternité et pour les siècles des siècles.
Que la gloire et la majesté du Seigneur soient sur nous !
Fais prospérer, oh ! fais prospérer le travail de nos mains,
Oh ! fais prospérer notre ouvrage !

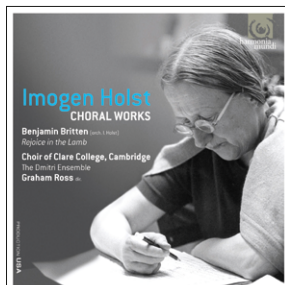
Traduction : Michel Chasteau

Herr, Gott, du bist unsre Zuflucht für und für.

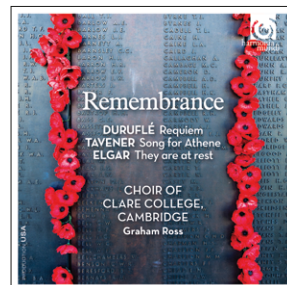
Ehe denn die Berge wurden und die Erde und die Welt geschaffen wurden,
bist du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit,
der du die Menschen lässt sterben und sprichst: Kommt wieder,
Menschenkinder!
Denn tausend Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist, und
wie eine Nachtwache.
Du lässt sie dahinfahren wie einen Strom; sie sind wie ein Schlaf, gleichwie
ein Gras, das doch bald welk wird, das da frühe blüht und bald welk wird
und des Abends abgehauen wird und verdorrt.
Das macht dein Zorn, daß wir so vergehen, und dein Grimm, daß wir so
plötzlich dahinmüssen.
Denn unsere Missetaten stellst du vor dich, unsre unerkannte Sünde ins Licht
vor deinem Angesicht.
Darum fahren alle unsere Tage dahin durch deinen Zorn; wir bringen unsre
Jahre zu wie ein Geschwätz.
Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig
Jahre, und wenn's köstlich
gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es fährt schnell dahin,
als flögen wir davon.
Wer glaubt aber, daß du so sehr zürnest, und wer fürchtet sich vor solchem
deinem Grimm?
Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.
Herr, kehre doch wieder zu uns und sei deinen Knechten gnädig!
Fülle uns früh mit deiner Gnade, so wollen wir rühmen und fröhlich sein unser
Leben lang.
Erfreue uns nun wieder, nachdem du uns so lange plagest, nachdem wir so
lange Unglück leiden.
Zeige deinen Knechten deine Werke und deine Ehre ihren Kindern.
Und der Herr, unser Gott, sei uns freundlich und fördere das Werk unsrer
Hände bei uns; ja, das Werk unsrer Hände wolle er fördern!

Choir of Clare College, Cambridge **discography**

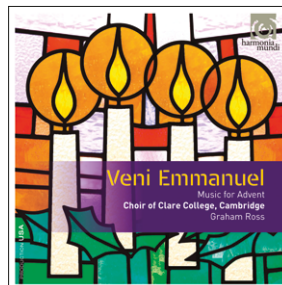
Also available digitally / Disponible également en version digitale



Imogen Holst
Choral Works
CD HMU 907576



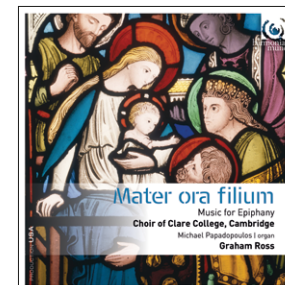
Remembrance
Durufle | Tavener | Elgar
CD HMU 907654



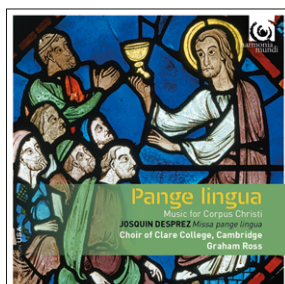
Veni Emmanuel
Music for Advent
CD HMU 907579



Lux de caelo
Music for Christmas
CD HMU 907615



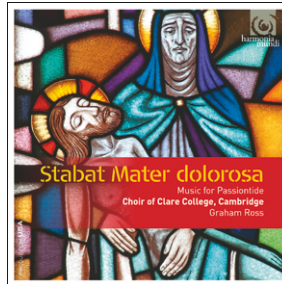
Mater ora filium
Music for Epiphany
CD HMU 907653



Pange lingua
Music for Corpus Christi
CD HMM 907688



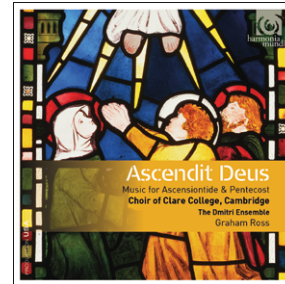
Requiem
Music for All Saints & All Souls
CD HMU 907617



Stabat Mater dolorosa
Music for Passiontide
CD HMU 907616



Haec dies
Music for Easter
CD HMU 907655



Ascendit Deus
Music for Ascensiontide & Pentecost
CD HMU 907623



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Recorded on 2 & 4 April 2017 in St John the Evangelist, Upper Norwood, London, UK

Sessions Producer, Recording Engineer & Editor: John Rutter

This recording was made possible thanks to an anonymous benefactor

Page 1: Matthias Koeppel, Luther, neo-Cubist, after the portrait of Luther with Beret, 1529,

by Lucas Cranach the Elder © Matthias Koeppel / ADAGP - akg-images

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902265