



LSO Live

Fauré Requiem
JS Bach Partita, Chorales & Ciaccona
Tenebrae
Nigel Short

Gordan Nikolitch, Grace Davidson, William Gaunt
London Symphony Orchestra Chamber Ensemble



Gabriel Fauré (1845–1924)

Requiem, Op 48 (1893 version)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Partita in D minor for solo violin (BWV 1004), Chorales & Ciaccona

Nigel Short conductor

Gordan Nikolitch violin

Grace Davidson soprano

William Gaunt baritone

Tenebrae

London Symphony Orchestra Chamber Ensemble

Recorded live 7 May 2012 at St Giles', Cripplegate, London

James Mallinson producer, **Classic Sound Ltd** recording, editing and mastering facilities

Jonathan Stokes for **Classic Sound Ltd** balance engineer

Jonathan Stokes and **Neil Hutchinson** for **Classic Sound Ltd** audio editors

Fauré Requiem (ed. John Rutter) is published by Oxford University Press.

The programme concept was devised by Ian Ritchie, Director of the City of London Festival, and Gordan Nikolitch. It was first performed at the Festival in St Paul's Cathedral, London, on 28 June 2011, sponsored by Mizuho.

The Ciaccona (ed Prof. Helga Thoene) was recorded by kind permission of Professor Helga Thoene.

Prof. Thoene's Ciaccona essays (Geheime Sprache – Verborgener Gesang in J. S. Bachs „Sei Solo a Violino“, and Das Choralzitat in der Ciaccona) are reproduced from the recording "MORIMUR" on ECM Records.

All translations © 2001 ECM Records GmbH. Reproduced by kind permission of ECM records.

This recording was supported generously by: Anonymous (x2), Arts Global, Tony & Gisela Bloom, Christopher & Margaret Coombe, Brian & Susan Dickie, The Hon Sir Rocco & Lady Forte, Roger Gifford, Sir Stephen Gomersall, Mr & Mrs Philip Keevil, Colin Matthews OBE, David & Alexandra Scholey, Lady Valerie Solti, Mr & Mrs Ian Stoutzker, and David & Liz Wootton.

Cover photograph © Patrick Dardinier

© 2012 London Symphony Orchestra, London UK

© 2012 London Symphony Orchestra, London UK

Page Index

3	Track listing
4	English notes
8	French notes
13	German notes
18	Musical Examples
19	Texts
22	Conductor biography
23	Soloists' biographies
26	Chorus & Orchestra personnel lists
27	LSO biography



Partita in D minor / Chorales / Ciaccona

1	Chorale – Ach Herr, laß dein lieb Engelein	p19	2'09''
2	Partita – Allemande*		3'29''
3	Partita – Courante*		2'10''
4	Chorale – Christ lag in Todesbanden	p19	1'19''
5	Partita – Sarabande*		3'32''
6	Chorale – Den Tod niemand zwingen kunnt	p19	1'22''
7	Partita – Gigue*		3'03''
8	Chorale – Wenn ich einmal soll scheiden	p19	1'23''
9	Ciaccona* (ed. Prof. Helga Thoene)	p19	13'08''

Requiem

10	i. Introït et Kyrie	p20	6'35''
11	ii. Offertoire ¹	p20	8'15''
12	iii. Sanctus*	p20	3'33''
13	iv. Pie Jesu ²	p20	3'32''
14	v. Agnus Dei	p20	6'17''
15	vi. Libera me ¹	p21	4'53''
16	vii. In paradisum	p21	3'35''

Total Time**68'15''**

- * **Gordan Nikolitch** violin
 1 **William Gaunt** baritone
 2 **Grace Davidson** soprano



© David Millinger / LSO

A note on the programme

Taken from the programme notes at the City of London Festival performance (June 2011).

The unique design of Bach's D minor Partita for solo violin puzzled commentators for centuries: why, besides the standard sequence of baroque dance-forms, did Bach then add its huge Ciaccona (chaconne) movement? The German scholar Professor Helga Thoene suggests that the work commemorates the composer's first wife, Maria Barbara, and funereal Lutheran melodies are woven into the music's fabric. Her revelations are sung as the violin plays in this special version. Between the Partita's movements in this performance by Gordan Nikolitch, Tenebrae sing some of Bach's most apposite chorales, and Fauré's Requiem, in exactly the same funereal key of D minor, follows seamlessly. This early, scaled-down version of his famous masterwork underlines the work's quiet individuality and restraint. As Fauré himself put it, 'someone has called it a lullaby of death. But that's how I see death: as an aspiration towards happiness above, rather than as a painful experience'.

Programme note © 2011, Malcolm Hayes (City of London Festival)

Gabriel Fauré (1845–1924) Requiem (1893 version)

In 1887, Fauré began work on a Requiem, for perhaps no more reason than to count himself amongst the composers who had

written one. He said afterwards "My requiem wasn't written for anything... for pleasure, if I may call it that"; a sad coincidence, therefore, that in 1888 Fauré found himself making the finishing touches to his Requiem just as his mother passed away so suddenly that he was not able to see her again.

The work is quite unlike anything in the rest of his output, and indeed unlike any of the religious choral music by which he was surrounded. It seems Fauré was deliberately avoiding contemporary styles of church music: he declared once that the church should have "no music but plainsong", and this simplicity is detectable in the extended, modally inflected 'arias' for sections of the choir; a defining feature of Fauré's Requiem. The church music of Fauré's time comprised both contemporary compositions and works from earlier eras, but it was often chosen for reasons other than quality or spirituality. At L'église de la Madeleine in Paris, where Fauré directed the first performance, the church's standard repertoire included 'Latinized' extracts from Gounod's *Faust*, and arrangements of Liszt pieces and Schumann songs, calculated to please their fashionable clientele. This music impressed Fauré just as scarcely as its alternative, the academic 'neo-Palestrina' approach of Vincent d'Indy. "Perhaps my instinct led me to stray from the established path after all those years of accompanying funerals! I wanted to do something different", Fauré recounted in 1902.

Fauré's Requiem was accused of a swathe of musical and liturgical sins, most significantly that its emphasis did not fall on the Day of Judgment and the horrors of hell (themes central to the Roman Catholic attitude towards the fate of the soul); this omission from a requiem was unacceptably radical to the clergy. The Requiem heard in 1888 was not as we hear it here: that version had only five

sections, and by 1893 Fauré had completed his most representative version of the Requiem, now in seven sections after adding the *Offertoire* and the *Libera Me*. The latter of these movements includes the only reference to the *Dies Irae*, which Fauré perhaps would, after all, have preferred to omit.

Fauré's 1893 orchestration is dominated by low-register instruments: an unusual combination of two horns, organ, harp, violas, cellos and double basses, with the addition of a single violin. The opening *Introit* is a sombre *Molto largo* (very slowly), with the chorus stating their prayer in homophonic harmonies. The first choral 'aria' is sung by the tenors, with the sopranos taking over with their own at 'Te decet hymnus'. The *Offertoire* begins with a duet for the altos and tenors: two simple contrapuntal lines, using only a few notes each, gently interweaving, imitating each other in canon. The baritone solo introduces the *Hostias*, and a brief coda spins the movement quietly to a close.

The harp joins for the first time in the Sanctus, accompanying the solo violin, floating in ecstasy high above the sopranos. Of the *Pie Jesu* which follows, Saint-Saëns declared: "Just as Mozart's is the only *Ave Verum Corpus*, this is the only *Pie Jesu*". Although it is a melody of breathtaking simplicity, its long legato phrases and delicate shaping require tremendous control. Although a boy treble would have performed it at its first performance in La Madeleine (because women were not permitted in their music making), at every performance thereafter Fauré chose a female soprano, by whom the piece's challenges are generally better served. Mlle Torrès, who performed it at the first public concert performance, had to repeat it immediately as an encore, so enthusiastic were the audience.

The real gem of the Requiem, though, is the *Agnus Dei*. Every note of the soaring opening melody is unmistakably Fauré. Then, a heart-stopping moment, as the sopranos hold a single unaccompanied C, on “Lux” (“light”), and the harmony sinks into a glowing A-flat major. The mood darkens, harmonies roam further afield as the urgency increases before the orchestra engulfs the choir with the only prolonged *fortissimo* in the work, followed by deafening silence. The darkness of the opening *Requiem Aeternam* returns, but the final moments are soothed by the return of the magical melody which began the movement, this time in a subtly brighter D major.

Fauré had written the *Libera Me* as a stand-alone work for baritone and organ in 1877, and was able to recycle it as part of his Requiem. An anxious heartbeat in the orchestral bass accompanies the baritone’s plea, laden with gravitas. For a brief moment the horns herald the dreaded vision of hell, as the *Dies Irae* is invoked, but this is far-removed from the theatrical treatments of Verdi and Berlioz. As it passes, the choir, in chilling unison, intone their solemn prayer once more. Also setting Fauré’s Requiem apart from tradition is its inclusion of the text *In Paradisum*, words which are not part of the Mass for the Dead at all, but an antiphon from the burial service. The immediacy is heightened by the text’s reference to the dead not as “they” but as “you”: it is you being laid to rest at the end of Fauré’s Requiem, not simply an anonymous soul. Above the peacefully rippling ostinato organ part, this extended aria for the soprano section is punctuated by the full choir for only a few bars to murmur a final “aeternam habeas requiem” (“may you have eternal rest”).

The Requiem, today so widely celebrated for its spiritual sincerity, remains as fresh and as moving as ever, and its personal emotive power still finds great significance more than a hundred years on.

Programme note © Lee Reynolds

Lee Reynolds is Music Director of the LSO Youth Choirs, the Glyndebourne Youth Company and the Kantanti Ensemble. As a conductor he is in demand for projects ranging from orchestral performance to contemporary youth opera, and his arrangements and compositions have been performed at national concert halls worldwide and recorded at Abbey Road Studios.

A Secret Language – Hidden chorale quotations in J.S. Bach’s *Sei Solo a Violino*

In 1720, Johann Sebastian Bach gathered together his six pieces for unaccompanied violin and wrote them out in fair copy as a unified cycle. The title of his autograph manuscript, located today in the Berlin Staatsbibliothek, reads as follows:

Sei Solo. / ã / Violino / senza / Basso accompagnato. /
Libro primo. / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720.

Bach was court kapellmeister to Prince Leopold of Anhalt-Cöthen from 1717 to 1723, the only period in his career when he had no official duties at church. The six pieces for solo violin BWV 1001–1006 were written in two separate genres: three of them are four-movement sonatas in the style of the Italian Sonata da chiesa, and three are partitas – multi-movement suites of dance pieces. The sonatas and partitas are grouped in pairs:

Sonata in G minor / Partia in B minor
Sonata in A minor / Partia in D minor
Sonata in C major / Partia in E major

Despite this arrangement, however, there is reason to believe that the three sonatas were originally conceived and performed as an independent cycle, for they form a larger unity with a common architectural design. Bach’s encrypted date in the third Sonata suggests that they were already completed by 1718. Recent research has revealed that this self-contained cycle of church sonatas relates to the three high feasts of the liturgical year: Christmas, Easter, and Pentecost.

Each of the three works is based on an inaudible *cantus firmus* consisting of one or more lines from church chorales. The first, in G minor, is associated with a hymn by Bartholomäus Ringwaldt: “Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut, Du Brunnquell aller Gnaden” (Lord Jesus Christ, thou highest good, thou wellspring of all mercy). The second, in A minor, contains in its opening movement (*Grave*) the first four lines of the Passion chorale “O Haupt voll Blut und Wunden” (O head of blood and wounding), while the third, in C major, is governed by Luther’s Pentecostal hymn “Komm, Heiliger Geist, Herre Gott” (Come, Holy Spirit, God the Lord). The two sonatas in the minor mode probably relate to Christ’s earthly existence – his incarnation, passion and resurrection – while the third, in the major mode, points to Heaven, to the outpouring of the Holy Spirit.

These chorale quotations and their relation to the high church feasts are complemented by excerpts from the liturgy in gematrical encryption, where numbers are assigned to letters of the alphabet, and by numerological references to the Old and New Testaments. The chorale melodies employed as *cantus firmi* can be made audible by prolonging the notes of the violin part with the aid of additional instruments or voices. In order to blend into the musical fabric, the rhythm and meter of the hymns have been freely manipulated. This becomes particularly evident when the chorale

quotation has the same pitch sequence as a fugue subject but has been subordinated to its rhythm (see the C major Fugue). With their rhythms altered and their musical caesuras ignored, even familiar chorale melodies become impossible to perceive. Are we dealing with musical cryptograms?

Frequently we can identify two or even three lines of a chorale in interlocking counterpoint and discover that they define the harmonic progression of a phrase, or even of an entire movement. Often the secret chorale quotations are embellished in the contrapuntal texture with broken chords containing the notes of the melody, sometimes in alternating registers. The quotations are also highlighted by musico-rhetorical figures that reflect the unstated words or emotional contents (“affects”) of the chorale. These pieces contain many arpeggiated chords conveying the affect of joy, as when they supply a figurative harmonisation for “Jesu meine Freude” (Jesus, my true pleasure) and “Drauf kann ich fröhlich sein” (That I may take delight). In contrast, six-note ascending or descending segments of the chromatic scale symbolise the affectus tristitiae, the affect of sorrow associated with grief, death, or sin. Thus, the abstract figures in this wordless music speak a specific but clandestine language that can be made intelligible through decryption.

Chorale Quotations in the Ciaccona

In the early summer of 1720, Johann Sebastian Bach spent three months in the company of his patron, Prince Leopold of Anhalt-Köthen, at the Bohemian spa of Karlsbad. On his return to Köthen,

Bach received unexpected notice of the death of his wife, Maria Barbara (1684–1720), who had been buried roughly a week earlier on 7 July. The event is recounted in Lorenz Mizler’s *Musicalische Bibliothek* (Leipzig, 1754): “Having spent thirteen years in happy marriage with this, his first wife, he suffered the severe distress of discovering, on his return to Cöthen from a journey in 1720, that she had passed away and been buried, although he had left her in the full bloom of health at his departure. The first report that she had fallen ill and died only reached him as he entered his house.”

The title page of the autograph of the “Sei solo” is dated 1720. The manuscript paper was made at a mill located in Joachimstal near Karlsbad, which would suggest that Bach brought the paper home with him from his journey. Judging from the watermark, this type of paper is unique in Bach’s output. We may therefore assume that his final fair copy of the six violin pieces originated after the death of Maria Barbara, and that only then were the three church sonatas augmented with the three partitas.

The Second Partita, in D minor BWV 1004, ends with the *Ciaccona* as its final movement and was paired with the Second Sonata in A minor, the so-called “Passion Sonata” BWV 1003. Both works are based on inaudible chorale quotations. The secret subject common to both the A minor Sonata and the *Ciaccona* is death and resurrection. The death of Maria Barbara must have given Bach the immediate impetus to compose this extraordinary movement. Bach has engraved her name in cryptographic form at the opening of the *Ciaccona*. Many compositional devices and extra-musical constructs suggest that this “dance” was written as a “tombeau” – an epitaph in music – for Maria Barbara Bach, dedicated to her memory.

The Christian virtues of the deceased are highlighted with quotations from the liturgy and by numerological references to the Old and New Testaments, accompanied by prayers that she might intercede at the Last Judgment on behalf of her surviving relatives. From the first note to the last, all the variations in this tripartite piece embellish chorale melodies. Martin Luther’s Easter hymn “Christ lag in Todesbanden” frames the entire movement, ending with the two-fold “Hallelujah” that concludes each stanza of the chorale as an expression of hope in the resurrection and life everlasting.

[see musical example no 1, p. 18]

It is easy to descry “Christ lag in Todesbanden” (Christ lay to death in bondage) in the first four bars of the *Ciaccona*: thirty-seven pitches contain the hidden *cantus firmus* and, at the same time, a reference to Christ’s monogram XP, the sum of whose letters is 37 (X=22 and P=15, using the order of the Latin alphabet). In this case, the chorale quotation relates to the number of pitches. The next four-bar group opens in the same way as the first and reveals, in whole-bar units, the melody of the final line of the same stanza, the “Hallelujah”:

[see musical example no 2, p. 18]

The eight bars that conclude the first section embellish these same lines from the chorale, this time in an altered sequence of chords. The lower voice states the name of B-A-C-H (in German letter notation for the pitches B-flat, A, C, B-natural) in chromatic descent, accompanied by a six-note progression in the upper voice, likewise in chromatic descent. The two outside voices thus reflect the *affectus tristitiae* (the affect of sorrow):

[see musical example no 3, p. 18]

“Christ lag in Todesbanden” and the two-fold “Hallelujah” also form a chorale *cantus firmus* at the end of the third section of the *Ciaccona*:

[see musical example no 4, p. 18]

The second stanza of the Easter hymn, “Den Tod niemand zwingen kunnt” (That death no one could subdue), forms a *cantus firmus* marked in the opening variations by crisp dotted rhythms, probably in reference in the inexorability of death:

That death no one could subdue
Amongst all mankind's children;
This was all caused by our sin,
No innocence was found then.
From this came, then, death so quick
And seized power over us,
Held us in his realm as captives. Halleluja!

[see musical example no 5, p. 18]

Here, too, the letters of Bach's name occur in this same symbol of suffering, the descending chromatic figure D-C#-C-B-Bb-A, and unite with the words “death, death” (den Tod, den Tod), now split into motivic subunits D-C#-Bb-A (mm. 1-48). Bach treated these words of the chorale in the same way in a duet for soprano and alto from his early cantata “Christ lag in Todesbanden” BWV 4:

[see Musical Example No 6, p. 18]

“Wo soll ich fliehen hin” (Where shall I refuge find) alternates with “Befiehl Du Deine Wege” (Commend thou all my pathways). The rapid motion of fleeing (fliehen) is depicted in 32nd-note runs,

which convey an impression of sudden haste at the change of articulation from legato to non-legato:

[see musical example no 7, p. 18]

A clear change of affective character occurs at the beginning of the great arpeggio passage in bar 88. The first quotation, the melody of “Jesu, meine Freude”, is recognizable in the high descant, harmonized by arpeggiated chords to depict the affect of joy. Within the space of a single bar, the word “Freude” (joy) is transformed into figuration in shorter note-values:

[see musical example no 8, p. 18]

The affect of joy also dominates the next two-line chorale quotation, “Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not” (In my beloved God I trust in fear and need), followed by the plea “Gib uns Geduld in Leidenszeit” (Grant us patience in times of sorrow). The word “Geduld” (patience) is accompanied by the ascending pitches A-Bb-B-C, the word “Leidenszeit” (times of sorrow) by the descending form C-B-Bb-A. In this way even inaudible words are “implied” by the figuration in this wordless, purely instrumental music, which also contains Bach's ubiquitous “signature”.

The two D-minor sections flank a middle section in D major. This section is dominated, at its core, by variations in which bugle-like fanfares are heard in bright D-major triads, accompanied by repeated percussive effects. Here the violin is made to imitate trumpets and drums. This may be a reference to the realm of heaven; it may also refer to Him who will come to judge the living and the dead, and whose reign, like the Last Judgment, will also be announced by fanfares:

[see musical example no 9, p. 18]

Our attention is now turned away from the “times of sorrow” and directed to Christ's suffering: “Jesu, Deine Passion will ich jetzt bedenken” (Jesus, this thy passion, let me now regard) and “In meines Herzens Grunde Dein Nam' und Kreuz allein funkelt all' Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein” (Within my hearts foundation, Thy name and cross alone, shine forth each day and hour, for which I can rejoice). The final chorale verse in the maggiore section is in turn transformed into a figuration of arpeggiated four-voice chords, heightening the affect of joy and “delight”.

As a final doxology we hear “Dem Höchsten sei Lob, Ehr' und Preis” (Praise, honor and glory be to the highest). The third and final section of the *Ciaccona*, once again in D minor, opens with the verse “Nun lob, mein Seel', den Herren” (Now praise my soul, the Lord) and a repeat of the chorale quotation from the first section: “Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich auf Erden wie im Himmelreich” (Thy will be done, Lord God, alike on earth as even in heaven).

Finally, Bach returns to the Easter hymn that brackets the entire *Ciaccona*, his “tombeau” for the death of Maria Barbara Bach:

Christ lay to death in bondage,
For all our sin was given;
He is once more arisen
And hath us brought true life now;
For this shall we joyful be,
God giving praise and gratitude,
And singing Halleluja
Halleluja!

Programme note © Professor Helga Thoene

Translation from German to English: J. Bradford Robinson



Note sur le programme

Extraite des notes de programme du concert donné lors du City of London Festival (Juin 2011)

La configuration unique de la *Partita pour violon solo en ré mineur* de Bach laisse les commentateurs perplexes depuis des siècles : pourquoi, au sein de l'habituelle succession de formes dansées baroques, Bach a-t-il ajouté ce mouvement énorme qu'est la *Ciaccona* (chaconne) ? Le professeur Helga Thoene, musicologue allemande, suggère que l'œuvre est un hommage à la première épouse du compositeur, Maria Barbara, et que des mélodies luthériennes liées aux funérailles sont mêlées au tissu musical. Dans cette version particulière, les éléments qu'elle a révélés sont chantés tandis que le violon joue. Entre les mouvements de la *Partita*, dans l'interprétation de Gordan Nikolitch, *Tenebrae* chante quelques-uns des chorals de Bach les plus appropriés, et le *Requiem* de Fauré, qui adopte le même ton funèbre de ré mineur, s'enchaîne sans interruption. Cette version antérieure et plus restreinte de son célèbre chef-d'œuvre souligne le caractère paisible et la retenue de l'œuvre. Comme Fauré le dit lui-même, « quelqu'un l'a appelé une berceuse de la mort. Mais c'est ainsi que je sens la mort : [...], comme une aspiration au bonheur d'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux ».

Note de programme © 2011 Malcolm Hayes (City of London Festival)

Gabriel Fauré (1845–1924) Requiem (version de 1893)

En 1887, Fauré s'attela à la composition d'un *Requiem*, sans autre raison peut-être que de s'inscrire dans la liste des compositeurs qui en avaient écrit un. Il déclara par la suite : « Mon *Requiem* a été composé pour rien... pour le plaisir, si j'ose dire ! » ; une triste coïncidence fit toutefois qu'en 1888 Fauré était tout juste en train de mettre la touche finale à la partition lorsque sa mère décéda, si brusquement qu'il n'avait pu la revoir.

L'œuvre diffère passablement de tout ce que Fauré a pu composer par ailleurs et, en fait, de toute la musique religieuse chorale qui pouvait l'entourer. Il semble que Fauré ait évité délibérément les styles de musique sacrée qui avaient cours à l'époque : il déclara un jour que dans les églises on ne devait pas entendre de la musique mais du plain-chant, et cette simplicité est décelable dans les vastes « arias » au parfum modal confiées à des pupitres du chœur, l'un des traits caractéristiques du *Requiem* de Fauré. La musique religieuse de l'époque de Fauré consistait à la fois en compositions contemporaines et en pièces d'époques antérieures, mais elles étaient souvent choisies pour d'autres raisons que leur qualité ou leur spiritualité. A l'église de la Madeleine à Paris, où Fauré dirigea la première exécution du *Requiem*, le répertoire habituel comportait des extraits « latinisés » du *Faust* de Gounod et des arrangements de pièces de Liszt et de lieder de Schumann, choisis de manière à plaire à une clientèle à la mode. Cette musique exerçait aussi peu d'attrait sur Fauré que son alternative, la conception académique « néo-palestrinienne » de Vincent d'Indy. « Peut-être ai-je ainsi, d'instinct, cherché à sortir du convenu, voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrement ! [...]. J'ai voulu faire autre chose », expliqua Fauré en 1902.

Le *Requiem* de Fauré fut accusé de toutes sortes de péchés musicaux et liturgiques, notamment parce qu'il ne met pas l'accent sur le Jugement dernier et les horreurs de l'enfer (thèmes centraux dans la vision qu'ont les catholiques romains du sort de l'âme) ; cette omission, au sein d'un requiem, constituait une radicalité inacceptable pour le clergé. Le *Requiem* entendu en 1888 n'est pas celui que nous entendons ici : cette version primitive ne comportait que cinq sections, et c'est en 1893 que Fauré acheva sa version la plus représentative du *Requiem*, qui comptait désormais sept sections après l'ajout de l'*Offertoire* et du *Libera me*. Ce dernier mouvement présente la seule allusion au *Dies iræ*, que Fauré aurait peut-être finalement préféré omettre.

L'orchestration réalisée par Fauré en 1893 est dominée par les instruments graves : une combinaison inhabituelle faite de deux cors, orgue, harpe, altos, violoncelles et contrebasses, en plus d'un unique violon. L'*Introït* initial est un sombre *Molto largo* (Très lent), où le chœur énonce sa prière dans des harmonies homophoniques. La première « aria » chorale est chantée par les ténors, les sopranos prenant le relais avec leur propre aria, « *Te decet hymnus* ». L'*Offertoire* commence par un duo entre les altos et ténors : deux simples lignes contrapuntiques, reposant chacune sur une poignée de notes, qui s'entrelacent tendrement et s'imitent l'une l'autre en canon. Le baryton solo introduit l'*Hostias*, et une brève coda emmène le mouvement tranquillement vers sa conclusion.

La harpe intervient pour la première fois dans le *Sanctus* ; elle y accompagne le violon solo, qui flotte extatiquement dans l'aigu, au-dessus des sopranos. A propos du *Pie Jesu* qui suit, Saint-Saëns déclara : « Tel l'*Ave verum Corpus* de Mozart qui est le seul *Ave verum Corpus*, c'est le seul *Pie Jesu*. » Bien que cette mélodie soit d'une simplicité à couper le souffle, ses longues phrases *legato*

et ses courbes délicates exigent un contrôle prodigieux. Quoique son exécution ait été confiée à un jeune soprano garçon lors de la première audition, à la Madeleine (parce que les femmes n'étaient pas autorisées à y faire de la musique), Fauré choisit à chacune des exécutions ultérieures un soprano femme, et les difficultés de ce morceau sont généralement mieux gérées de cette manière. Mlle Torrès, qui le chanta lors de la création publique, dut le bisser sur-le-champ, devant l'enthousiasme des auditeurs. Le véritable bijou du *Requiem*, cependant, est l'*Agnus Dei*. Chaque note de la mélodie initiale, qui s'envole vers les aigus, est typiquement fauréenne. Vient ensuite un moment pétrifiant, lorsque les sopranos tiennent un simple *do* a cappella, sur « *Lux* » (« lumière »), et que l'harmonie s'infléchit vers un radieux *la* bémol majeur. Le climat s'assombrit, les harmonies errent de plus en plus loin à mesure que l'urgence augmente, avant que l'orchestre ne submerge le chœur dans l'unique *fortissimo* durable de l'ouvrage, suivi par un silence assourdissant. Le caractère sombre du *Requiem æternam* initial revient, mais les derniers moments sont adoucis par le retour de la mélodie magique qui ouvrait le mouvement, cette fois dans un *ré* majeur subtilement plus lumineux.

Fauré avait écrit le *Libera me* en 1877 sous la forme d'une pièce indépendante pour baryton et orgue, et il put le recycler comme mouvement de son *Requiem*. Un battement de cœur anxieux dans les basses d'orchestre accompagne la plainte du baryton, chargée de gravité. Les cors annoncent brièvement une vision terrible de l'enfer, à l'évocation du *Dies iræ*, mais on est bien loin ici des peintures théâtrales de Verdi et Berlioz. Tandis qu'elle disparaît, le chœur, dans un unisson glacial, entonne sa prière solennelle une fois encore.

Un autre point par lequel le *Requiem* de Fauré s'écarte de la tradition est l'inclusion de l'*In paradisum*, texte qui ne fait pas du tout partie de la Messe des morts : il s'agit d'une antienne de l'office funèbre. L'immédiateté est soulignée par le fait que le texte ne s'adresse pas aux défunts par « eux », mais par « toi » : celui qui est couché en terre à la fin du *Requiem* de Fauré, c'est « toi », et pas seulement une âme anonyme. Au-dessus de la partie d'orgue, ostinato paisible et perlé, la vaste aria du pupitre de sopranos est ponctuée par le chœur entier pour quelques mesures seulement, le temps de murmurer le verset final : « *Æternam habebis requiem* » (« Puisses-tu jouir du repos éternel »).

Le *Requiem*, qui est aujourd'hui si largement admiré pour la sincérité de son sentiment religieux, reste aussi frais et touchant qu'à la première heure, et le pouvoir émotionnel qu'il exerce sur chacun de nous est toujours aussi puissant, plus de cent ans après sa création.

Notes de programme © Lee Reynolds

Lee Reynolds est directeur musical des LSO Youth Choirs (Jeunes Chœurs du LSO), de la Glyndebourne Youth Company (Jeune Compagnie de Glyndebourne) et de l'Ensemble Kantanti. En tant que chef, il est engagé pour des projets allant du concert orchestral à l'opéra contemporain pour les jeunes, et ses arrangements et compositions ont été donnés dans des salles nationales du monde entier et enregistrés aux studios d'Abbey Road.

Traduction: Claire Delamarche

Langage secret – chant caché dans Sei Solo a Violino de J.S. Bach

C'est en 1720 que Jean Sébastien Bach met la dernière main à l'écriture de six œuvres pour violon seul, qu'il agence en un cycle complet. La partition autographe, conservée à la Bibliothèque Nationale de Berlin porte le titre suivant :

Sei Solo. / à / Violino / senza / Basso accompagnato. /
Libro primo. / da / Joh.Seb.Bach. / ao.1720.

De 1717 à 1723 Bach occupe le poste de Maître de Chapelle à la Cour du Prince Léopold d'Anhalt-Köthen. C'est la seule fois où il exerce des fonctions dépourvues d'obligations liées à la musique d'église. Les six œuvres pour violon seul BWV 1001–1006 relèvent de deux genres différents ; elles se composent de trois sonates en quatre mouvements dans le style de la *Sonata da chiesa* (sonate d'église) ainsi que de trois partitas en plusieurs mouvements constituées de suites de danses. Sonates et partitas s'ordonnent en paires :

Sonata en sol mineur / *Partia* en si mineur
Sonata en la mineur / *Partia* en ré mineur
Sonata en ut majeur / *Partia* en mi majeur

Il y a toutefois lieu de penser que les sonates furent, malgré cette construction, conçues et exécutées à l'origine en tant que cycle autonome en trois parties ; elles forment un ensemble doté d'un agencement architectonique commun. Si l'on en juge d'après la datation cryptée effectuée par Bach dans la troisième sonate, elles étaient, de toute évidence, déjà prêtes en 1718. Suite à des indications récentes, le cycle fermé des trois sonates d'église

représente les trois grandes fêtes de l'année religieuse : Noël – Pâques – Pentecôte.

Des extraits de chorals, formés d'une ou de plusieurs strophes, constituent, dans les trois œuvres, la base inaudible d'un *cantus firmus*. La première sonate (en *sol* mineur) repose sur un cantique d'église de Bartholomé Ringwaldt, « Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut, Du Brunnquell aller Gnaden » (Seigneur Jésus, Toi le Bien le plus haut, Source de toutes les grâces). La deuxième sonate (en *la* mineur) recèle, dans son mouvement d'introduction *Grave*, les quatre premières lignes du cantique de la Passion « O Haupt voll Blut und Wunden » (Ô tête couverte de sang et de plaies), cependant que la troisième sonate (en *do* majeur) est basée sur le cantique de Pentecôte « Komm, Heiliger Geist, Herre Gott » (Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu) de Luther. Les deux sonates en mode mineur renvoient, selon toute vraisemblance, à l'existence « terrestre » du Christ, à son incarnation ainsi qu'à sa passion et sa résurrection, tandis que la troisième œuvre en mode majeur fait, elle, référence au domaine « céleste » et à l'envoi de l'Esprit Saint.

Aux citations de chorals ayant trait aux fêtes religieuses s'ajoutent des textes liturgiques cryptés par calcul gématrique (corrélations entre les lettres et les chiffres selon l'ordre alphabétique) ainsi que des références chiffrées à l'Ancien et au Nouveau Testament. Les mélodies de chorals qui forment le *cantus firmus* dans la voix de violon peuvent être rendues audibles par prolongation de chacun des sons de la partie de violon à l'aide de voix instrumentales ou chantées supplémentaires. Les chants religieux, soumis à l'obligation de se fondre dans le déroulement musical dont ils dépendent, font l'objet d'un traitement relativement libre en regard de la métrique et du rythme. Cela apparaît surtout de façon évidente dans le passage où la citation du choral est identique à la suite de tons

d'un thème de fugue et se soumet à sa forme rythmique (fugue en *do* majeur). L'harmonisation rythmique, de même que le dépassement des césures musicales par la mélodie du choral empêchent l'oreille de bien appréhender les mélodies des chants, même lorsqu'il s'agit de chants connus : le signe d'une écriture musicale occulte ?

Il n'est pas rare de découvrir deux, voire même trois lignes de chorals s'inscrivant en contrepoint les unes des autres ; l'on constate alors que celles-ci conditionnent le déroulement harmonique d'une phrase et parfois même d'un mouvement dans son entier. Des arpèges contenant les sons de la mélodie évoluent fréquemment au sein du mouvement polyphonique – même lorsque les voix changent de registre – autour des citations de chorals dissimulés. D'une façon analogue, les citations sont imaginées par des figures d'accompagnement rhétoriques et musicales ainsi que par des figures d'affect qui viennent « illustrer » un texte, lequel, bien qu'absent, fait toutefois partie intégrante de la mélodie de chant. Les accords arpégés expriment toujours, dans ces œuvres pour violon, l'affect de la joie, comme lorsqu'ils illustrent et harmonisent « Jesu meine Freude » (Jésus, ma joie) ou « Drauf kann ich fröhlich sein » (Je m'en réjouis). A l'inverse, ce sont des séquences de six notes aux chromatismes ascendants et descendants qui figurent l'*Affectus tristitiae*, l'affect de la tristesse profonde lié à la souffrance, à la mort, voire au péché. Ainsi les figures sonores abstraites parlent-elles, dans cette musique sans paroles, un langage concret d'arrière-plan susceptible d'être décrypté.

La citation de choral dans la *Ciaccona*

Au début de l'été 1720 Jean-Sébastien Bach passe trois mois dans la ville de Karlsbad en Bohême, en compagnie de son employeur, le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen. A son retour à Köthen, Bach apprend – de façon tout à fait inattendue – le décès de sa femme Maria Barbara Bach (1684–1720), enterrée environ une semaine plus tôt, le 7 juillet. Lorenz Mizler rapporte, dans la *Bibliothèque musicale* (Leipzig 1754) : « Après avoir vécu 13 années d'un mariage heureux avec cette première épouse, il éprouve en 1720 à Coethen la vive douleur de trouver celle-ci morte et enterrée à son retour d'un voyage en compagnie de son Prince à Karlsbad, alors qu'il l'avait quittée fraîche et dispose. La première fois qu'il entendit parler de sa maladie et de sa mort, ce fut en passant le pas de sa porte. »

La page de titre du manuscrit autographe de *Sei solo* fait état de l'année 1720. Le papier à musique utilisé provient d'un moulin à papier situé à Joachimstal près de Karlsbad ; il est probable que Bach l'avait rapporté de son voyage là-bas. D'après le filigrane, l'utilisation de ce type de papier par Bach est pour le moins singulière. L'on peut donc en déduire que les six œuvres pour violon ne furent définitivement écrites qu'après la mort de Maria Barbara Bach, et que les trois sonates d'église ne furent complétées qu'alors, au moment de la composition des trois partitas.

La deuxième partita en ré mineur BWV 1004 – avec la *Ciaccona* comme mouvement final – succède à la deuxième sonate en la mineur BWV 1003, la « Sonate de la Passion ». Des citations inaudibles de chorals sous-tendent ces deux œuvres. « Tod und Auferstehung » (« Mort et Résurrection »), tel est le thème commun qui se cache à l'arrière-plan de l'œuvre en la mineur et de la *Ciaccona*. C'est la mort de Maria Barbara qui semble avoir véritablement

motivé Bach à composer ce mouvement unique et inhabituel. Bach a gravé cryptographiquement (de façon codée) le nom de celle-ci au début de la *Ciaccona*. Nombre de procédés compositionnels et de constructions extra-musicales donnent à penser que cette « danse » a été conçue comme un « Tombeau » pour Maria Barbara Bach, comme une « épitaphe sonore » à sa mémoire.

Dans cette œuvre, les vertus chrétiennes des défunts sont exhaussées par des textes liturgiques ainsi que par des correspondances chiffrées avec l'Ancien et du Nouveau Testament ; elles s'accompagnent de prières formulées par les familles des disparus en vue du Jugement Dernier. Mais les variations de la *Ciaccona* en trois parties évoluent, de la première à la dernière note, autour des mélodies de chorals sans paroles. Le cantique pascal « Christ lag in Todesbanden » (Christ gisait dans les liens de la mort) sert de trame au mouvement, qui s'achève sur le double « Alléluia », le dernier vers de la strophe finale – sur une espérance de résurrection et de vie éternelle.

[cf. exemple n° 1, p. 18]

Il est aisé de reconnaître le choral « Christ lag in Todesbanden » de Martin Luther dans les quatre premières mesures de la *Ciaccona* : 37 sons contiennent le cantus firmus dissimulé et renvoient par là même au monogramme du Christ, XP, lettres dont la valeur numérique totalise 37 (X=22 et P=15, d'après l'ordre de l'alphabet latin). Citations de chorals et nombre de sons trouvent ici une correspondance. Le groupe des quatre mesures suivantes, dont le début est identique au premier, expose en mesures complètes le développement mélodique de l'« Alléluia », la dernière ligne de ce même vers du choral.

[cf. exemple n° 2, p. 18]

Les huit mesures sur lesquelles s'achève la première partie encadrent les mêmes strophes, cette fois-ci avec une suite d'accords modifiée dans laquelle B-A-C-H suit, dans la voix inférieure, un ordre chromatique descendant et s'accompagne à l'identique à la voix supérieure d'une séquence de six notes organisées en suite chromatique descendante. Les deux parties extrêmes reflètent donc un état d'*Affectus tristitiae*, un affect de tristesse profonde.

[cf. exemple n° 3, p. 18]

« Christ lag in Todesbanden » et le double « Alléluia » concluent également, sous forme de « cantus firmus choral », la troisième partie de la *Ciaccona*.

[cf. exemple n° 4, p. 18]

La deuxième strophe du cantique pascal « Den Tod niemand zwingen kunnt » (Nul ne peut contraindre la mort) est marquée en tant que cantus firmus par les rythmes fortement ponctués des premières variations, qui semblent indiquer l'inexorabilité de la mort.

Nul ne peut contraindre la mort
Parmi le genre humain ;
La faute en revient seulement à nos péchés,
Il n'existait pas d'innocents.
C'est pourquoi la mort fut si prompte
A s'emparer de nous
Et à nous retenir captifs dans son empire.
Alléluia!

[cf. exemple n° 5, p. 18]

Dans ce passage apparaissent de nouveau les lettres du nom de Bach agencées selon un ordre chromatique descendant D-Cis-C-H-B-A (ré/do dièse/do/si/si bémol/la), figure métaphorique de la souffrance, et ces lettres se combinent avec les mots « Den Tod, den Tod » (la mort, la mort) mis en exergue par une fragmentation des motifs (mesures 1–48) : D-Cis-B-A (ré/do dièse/si bémol/la). Bach avait déjà, dans sa cantate précédente « Christ lag in Todesbanden » BWV 4, arrangé de façon analogue ce texte de choral, cette fois sous forme de duo pour soprano et alto.

[cf. exemple n° 6, p. 18]

« Wo soll ich fliehen hin » (Où dois-je m'enfuir ?) et « Befiehl Du Deine Wege » (Jamais Dieu ne délaisse) se relaient. Le mouvement pressant de la fuite est « imagé » par des séquences de triples croches qui font naître, au moment des changements d'articulation du *legato* au *non-legato*, la sensation d'une soudaine précipitation.

[cf. exemple n° 7, p. 18]

Un changement sensible d'affect s'opère lors du grand passage en arpèges (mesure 88). La première citation harmonisée par les accords arpégés (affect de joie) est « Jesu, meine Freude » – la mélodie du chant est reconnaissable dans le haut déchant –. Le mot « Freude » (joie) est figuré à l'intérieur d'une seule mesure par des valeurs de notes plus courtes.

[cf. exemple n° 8, p. 18]

C'est aussi l'affect de joie qui prédomine dans les deux lignes de la citation suivante, extraite du choral « Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not » (Dans la joie et la peine j'ai confiance en Dieu), avec, pour prière finale « Gib uns Geduld in Leidenszeit »

(Dans la souffrance accorde nous la patience). Sur le mot « Geduld » on entend la suite ascendante A-B-H-C (la/si/si bémol/do), sur le mot « Leidenszeit » la suite descendante C-H-B-A (do/si bémol/si/la). Même des mots isolés, inaudibles, sont ainsi « commentés » par la figuration de cette musique sans paroles, purement instrumentale, qui comporte en outre les « signatures » multiformes de Bach.

La partie médiane en ré majeur, flanquée des deux passages en ré mineur, est dominée en son centre par des variations au sein desquelles retentissent, comme des signaux, des « fanfares » de triades majeures éclatantes doublées d'effets de percussions récurrents ; « tambours et trompettes » sont imités par le violon. Il est peut-être ici fait allusion au monde « céleste » et à Celui qui viendra pour juger les vivants et les morts, et dont le règne et le jugement dernier sont annoncés par les fanfares.

[cf. exemple n° 9, p. 18]

Le regard se détourne maintenant des souffrances personnelles pour se focaliser sur la Passion du Christ : « Jesu, Deine Passion will ich jetzt bedenken » (Jésus je veux maintenant songer à Ta Passion) et « In meines Herzens Grunde Dein Nam' und Kreuz allein funkelt all' Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein » (Du fond de mon cœur, à tout moment à toute heure, seuls brillent Ton nom et Ta croix, et je m'en réjouis). La dernière ligne du choral de la partie en mode majeur est à nouveau figurée par les arpèges des accords à quatre voix, dans un affect de joie accrue : « drauf kann ich fröhlich sein ». Enfin, la louange finale : « Dem Höchsten sei Lob, Ehr' und Preis » (Loué, béni, glorifié soit le Très-Haut). Le troisième et dernier mouvement de la *Ciaccona* en ré mineur débute par la dernière ligne du choral « Nun lob, mein Seel, den Herren »

(Prie, mon âme, le Seigneur) et par une reprise de la citation du choral de la première partie « Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich auf Erden wie im Himmelreich » (Que ta volonté soit faite, Seigneur, sur la terre comme au Ciel).

En conclusion, une reprise du cantique pascal dont Jean-Sébastien Bach a serti la *Ciaccona*, son « Tombeau » pour la mort de Maria Barbara Bach :

Christ gisait dans les liens de la mort
Sacrifié pour nos péchés,
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie ;
Nous devons nous réjouir,
Louer Dieu et lui être reconnaissant
Et chanter Alléluia
Alléluia!

Notes de programme © Prof. Helga Thoene

Traduction: Dominique Lebeau



© David Millinger / LSO

Eine Programmnotiz

Aus dem Einführungstext zur Aufführung beim City of London Festival (Juni 2011)

Die einzigartige Form von Bachs Partita in d-Moll für Violine solo hat seit Jahrhunderten die Kommentatoren verblüfft: Warum fügte Bach der üblichen Folge barocker Tanzformen seine riesige *Ciaccone* (Chaconne) hinzu? Die deutsche Musikwissenschaftlerin, Professorin Helga Thoene, vermutet, das Werk gedenke der ersten Frau des Komponisten, Maria Barbara. Angeblich sind Melodien aus der lutherschen Begräbnisliturgie in das musikalische Gewebe eingeflochten. Ihre Entdeckungen werden in der hier vorliegenden speziellen Fassung neben dem Violinspiel gesungen. In dieser Interpretation von Gordan Nikolić singt der Chor *Tenebrae* zwischen den Sätzen der Partita einige passende Choräle von Bach. Faurés Requiem (in der gleichen Tonart d-moll) folgt darauf ohne Pause. Diese frühe, kleiner besetzte Fassung seines berühmten Meisterwerks unterstreicht die leise Individualität und Zurückhaltung des Werkes. Wie Fauré selber sagte: „Jemand hat es ein Wiegenlied des Todes genannt. Aber so sehe ich den Tod: Als ein Streben nach Glück im Himmel, weniger als eine schmerzhaft Erfahrung.“

Einführungstext © 2011 Malcolm Hayes (City of London Festival)

Gabriel Fauré (1845–1924) Requiem (Fassung von 1893)

1887 begann Fauré mit der Arbeit an einem Requiem, vielleicht, weil er einfach zu den Komponisten gehören wollte, die eins geschrieben hatten. Er sagte danach: „Mein Requiem wurde aus keinem Anlass komponiert... zum Vergnügen, wenn ich das so nennen darf.“ Es war deshalb ein trauriger Zufall, als 1888 Faurés Mutter starb, just als er die letzten Änderungen an seinem Requiem vornahm. Sie verschied so plötzlich, dass er sie nicht mehr sehen konnte.

Das Werk lässt sich mit kaum einem anderen Werk in seinem Œuvre vergleichen und eigentlich auch mit keiner anderen kirchlichen Chormusik, die Fauré umgab. Es scheint, als ob er bewusst damalige Kirchenmusikstile vermied. Er sagte einmal, dass Kirchenmusik „keine Musik, sondern gregorianische Choräle“ enthalten sollte. Diese Einfachheit hört man in den ausgedehnten, modal angehauchten „Arien“ für einzelne Stimmklagen des Chors – ein Kennzeichen des Faurérequiems. Die Kirchenmusik zu Faurés Zeiten bestand aus zeitgenössischen Kompositionen oder Werken älteren Ursprungs, aber sie wurden häufig aus anderen Gründen als Qualität oder geistlicher Erbauung ausgewählt. In der Eglise de la Madeleine in Paris, wo Fauré die Uraufführung leitete, gehörten „latinisierte“ Auszüge aus Gounods *Faust* und Bearbeitungen von Lisztstücken und Schumannliedern zum Standardrepertoire der Kirche. Man hoffte wohl, dass sie dem Geschmack ihrer eleganten Gemeinde entgegenkamen. An dieser Musik fand Fauré so wenig Gefallen wie an ihrer Alternative, dem akademischen historisierenden Ansatz im Stile Palestrinas von Vincent d'Indy. „Nach jahrelanger Begleitung von Beerdigungen entschied ich mich vielleicht instinktiv, den etablierten Weg zu vermeiden! Ich wollte etwas anderes schaffen“, erinnerte sich Fauré 1902.

Man hat Faurés Requiem vieler musikalischer und liturgischer Sünden angeklagt, am meisten wegen seines Desinteresses für den Tag des Jüngsten Gerichts und die Grauen der Hölle (im römisch-katholischen Glauben sind das zentrale Themen für das Schicksal der Seele). Diese Unterlassung in einem Requiem waren für einen Geistlichen unannehmbar radikal. Das 1888 aufgeführte Requiem war nicht so, wie wir es hier hören: Die damalige Fassung bestand aus nur fünf Abschnitten. Bis 1893 hatte Fauré seine repräsentativste Fassung des Requiems abgeschlossen, die sich nach Hinzufügen des *Offertoire* und *Libera* me nun aus sieben Abschnitten zusammensetzte. Der letztgenannte Satz beinhaltet den einzigen Bezug auf das *Dies Irae*, das Fauré wohl am liebsten ausgelassen hätte.

Faurés Orchestrierung der 1893er Fassung wird von tiefen Instrumenten beherrscht: eine ungewöhnliche Kombination aus zwei Hörnern, Orgel, Harfe, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen und einer einzigen Violine. Das einleitende *Introit* ist ein düsteres *Molto largo* (sehr langsam), in dem der Chor sein Gebet in homophonen Akkorden darbietet. Die erste „Chorarie“ wird von den Tenören gesungen, denen sich die Soprane mit ihrer eigenen Arie „Te decet hymnus“ anschließen. Das *Offertoire* beginnt mit einem Duett für Altstimmen und Tenöre: zwei einfache Kontrapunktlinien, die jeweils nur ein paar Noten verwenden, sich sanft verweben und einander kanonartig imitieren. Das Bariton solo leitet das *Hostias* ein, und eine kurze Coda bringt den Satz ruhig zum Abschluss.

Die Harfe tritt erstmals im *Sanctus* in Erscheinung, wo sie die Solovioline begleitet, die wie in einem Rausch hoch über den Sopranen schwebt. Über das darauf folgende *Pie Jesu* meinte Saint-Saëns: „Genau, wie es nur ein einziges *Ave verum corpus* gibt, und das ist Mozarts, so gibt es nur ein einziges *Pie Jesu*, und das ist dieses.“ Obwohl es sich hier um eine Melodie von atemberaubender Einfachheit

handelt, fordern die langen Legatophrasen und delikate Gestaltung ungeheure Kontrolle. Auch wenn bei der Uraufführung in der L'église de la Madeleine ein Knabensopran diese Melodie gesungen haben mag (weil Frauen nicht am Musizieren in dieser Kirche teilnehmen durften), wählte Fauré bei jeder Aufführung danach eine erwachsene Sopranistin, die den Schwierigkeiten des Stückes im Allgemeinen besser gerecht wird. Mademoiselle Torrès, die das *Pie Jesu* in der ersten öffentlichen Konzertaufführung sang, musste es sofort als Zugabe wiederholen, so begeistert war das Publikum.

Die eigentliche Perle des Requiems ist jedoch das *Agnus Dei*. Jede Note der aufsteigenden Anfangsmelodie ist unverkennbarer Fauré. In einem spannenden Moment singen die Soprane dann auf „Lux“ (Licht) ein einfaches, unbegleitetes C, worauf die Tonalität in ein glühendes As-Dur taucht. Die Stimmung wird dunkler, Tonarten schweifen mit zunehmender Dringlichkeit weiter aus, bis das Orchester den Chor mit dem einzigen ausgedehnten *Fortissimo* des Werkes überschwemmt, worauf ein eisiges Schweigen folgt. Erneut breitet sich die Dunkelheit des *Requiem aeternam* vom Beginn aus, doch am Ende beschwichtigt die Rückkehr der zauberhaften Melodie, die den Satz eingeleitet hatte, das Geschehen. Diesmal erklingt sie in einem leicht helleren D-Dur.

Fauré komponierte das *Libera me* 1877 als ein eigenständiges Werk für Bariton und Orgel und konnte es als Teil seines Requiems wiederverwenden. Ein ängstlicher Herzschlag im Orchesterbass begleitet die würdevolle Bitte des Baritons. Einen kurzen Moment kündigen die Hörner die fürchterliche Vision der Hölle an, indem sie das *Dies Irae* anklingen lassen. Diese Bezugnahme unterscheidet sich allerdings stark von Verdis oder Berlioz' theatralischen Bearbeitungen. Nach dem Verklungen intoniert der Chor in Schauer erregendem Unisono noch einmal sein andachtsvolles Gebet.

Faurés Requiem weicht von der Tradition auch durch die Einfügung des Texts *In Paradisum* ab. Diese Worte sind überhaupt nicht Teil der Totenmesse, sondern eine Antiphon für das Geleit des Sarges zum Grab. Die Eindringlichkeit wird erhöht, weil der Text die Toten nicht „sie“, sondern „du“ nennt: Am Ende von Faurés Requiem wirst *du* und nicht einfach eine anonyme Seele zur Ruhe gebettet. Über dem friedlich säuselnden Ostinato der Orgelstimme wird diese ausgedehnte Arie für die Soprane nur für ein paar Takte vom vollen Chor unterbrochen, der ein abschließendes „*aeternam habebas requiem*“ („mögest du ewige Ruhe haben“) murmelt.

Das heutzutage so stark für seine geistliche Andacht geschätzte Requiem ist immer noch frisch und bewegend wie je zuvor, und seine persönliche Ausdruckskraft hat auch nach mehr als hundert Jahren große Bedeutung.

Einführungstext © Lee Reynolds

Lee Reynolds ist musikalischer Leiter des Jugendchors des London Symphony Orchestra, musikalischer Leiter der Glyndebourne Youth Company sowie des Kantanti Ensemble. Als Dirigent ist er für Projekte gefragt, die sich von Orchesteraufführungen bis zu zeitgenössischen Jugendopern erstrecken. Seine Bearbeitungen und Kompositionen wurden in britischen Konzertsälen und weltweit aufgeführt und in den Abbey Road Studios aufgenommen.

Übersetzung aus dem Englischen: Elke Hockings

Geheime Sprache – Verborgener Gesang in J. S. Bachs „Sei Solo a Violino“

Johann Sebastian Bach fügt im Jahr 1720 sechs Werke für unbegleitete Violine zu einem Zyklus in endgültiger Reinschrift zusammen. Der Titel der autographen Partitur, die sich in der Berliner Staatsbibliothek befindet, lautet:

Sei Solo. / ā / Violino / senza / Basso accompagnato. /
Libro primo. / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720.

Bach versieht von 1717 bis 1723 das Kapellmeisteramt am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Es ist seine einzige Amtszeit ohne kirchenmusikalische Verpflichtungen. Die sechs Werke für Violine allein (BWV 1001–1006) gehören zwei unterschiedlichen Werkgattungen an; es sind drei viersätzig Sonaten im Stil der italienischen *Sonata da chiesa* und drei Partiten, mehrsätzig, aus Tanzsätzen bestehende Suiten. Sonaten und Partiten sind paarweise angeordnet:

Sonata g-Moll / Partia h-Moll
Sonata a-Moll / Partia d-Moll
Sonata C-Dur / Partia E-Dur

Trotz dieser Anordnung besteht jedoch Anlass zu der Vermutung, dass die Sonaten ursprünglich als selbständiger dreiteiliger Zyklus geplant und ausgeführt wurden; sie bilden eine Einheit mit gemeinsamer architektonischer Anlage. Offenbar waren sie – nach Bachs verschlüsselt angebrachter Datierung in der dritten *Sonata* zu urteilen – schon im Jahr 1718 fertiggestellt.

Neueren Ermittlungen zufolge repräsentiert der in sich geschlossene Zyklus der drei Kirchensonaten die drei Hochfeste des Kirchenjahres: Weihnachten – Ostern – Pfingsten.

Choralzitate, in Form einer oder mehrerer Strophenzeilen, sind in den drei Werken als unhörbarer *cantus firmus* zugrunde gelegt. Der ersten *Sonata* (g-Moll) ist ein Kirchenlied von Bartholomäus Ringwaldt zugeordnet: „Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut, Du Brunnquell aller Gnaden“. Die zweite *Sonata* (a-Moll) enthält im Einleitungssatz *Grave* die ersten vier Zeilen des Passionsliedes „O Haupt voll Blut und Wunden“, und die dritte *Sonata* (C-Dur) wird bestimmt durch Luthers Pfingstlied „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“. Die beiden Sonaten in der Moll-Tonart dürften auf das „irdische“ Dasein Christi bezogen sein, auf Inkarnation sowie Passion und Auferstehung, während das dritte Werk in der Dur-Tonart auf den „himmlischen“ Bereich verweist, auf die Aussendung des Heiligen Geistes.

Zu den auf die Kirchenfeste bezogenen Choralzitationen treten entsprechende gematrisch verschlüsselte Texte der Liturgie (Gleichsetzung von Buchstaben und Zahlen nach der alphabetischen Ordnung) sowie Zahlenbezüge zum Alten und Neuen Testament. Die Chormelodien, die als *cantus firmus* in der Violinstimme angelegt sind, können – mit Hilfe zusätzlicher Instrumental- oder Gesangstimmen – durch eine Verlängerung der einzelnen Töne des Violinparts hörbar gemacht werden. Die Kirchengesänge erfahren in Bezug auf Metrum und Rhythmus eine eher freie Behandlung, da sie sich in den jeweiligen musikalischen Verlauf einfügen müssen. Das wird vor allem deutlich, wenn das Choralzitat mit der Tonfolge eines Fugenthemas identisch ist und sich dessen rhythmischer Gestalt unterordnet (Fuga C-Dur). Die rhythmische Angleichung sowie die Überschreitung musikalischer Zäsuren durch die Chormelodie verhindern die akustische Wahrnehmung selbst bekannter Liedmelodien – eine musikalische Geheimschrift also?

Häufig kann man zwei oder auch drei sich einander kontrapunktierende Choralzeilen ermitteln und dabei feststellen, dass durch sie der

harmonische Verlauf einer Phrase oder gar eines ganzen Satzes bestimmt wird. Eine Umspielung der verborgenen Choralzitate geschieht häufig durch Akkordbrechungen im polyphonen Satz, in denen die Melodietöne – auch in wechselnden Stimmlagen – enthalten sind. Die Zitate werden ebenso durch begleitende musikalisch-rhetorische Figuren, auch Affekt-Figuren, verdeutlicht, die den zur Liedmelodie gehörenden, aber nicht vorhandenen Text „abbilden“. Arpeggierte Akkorde stellen in diesen Violinwerken immer wieder den Affekt der Freude dar, etwa wenn sie „Jesu meine Freude“ oder „Drauf kann ich fröhlich sein“ figurieren und harmonisieren. Chromatisch aufund absteigende 6-Ton-Gänge dagegen symbolisieren den *Affectus tristitiae*, den Affekt der Trauer, der auf Leiden, Tod oder auch Sündhaftigkeit Bezug nimmt. So sprechen in dieser wortlosen Musik die abstrakten Tonfiguren eine konkrete, hintergründige Sprache, die entschlüsselt werden kann.

Das Choralzitat in der *Ciaccona*

Im Frühsommer 1720 verbringt Johann Sebastian Bach drei Monate in Begleitung seines Dienstherrn, des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, im böhmischen Karlsbad. Bei seiner Rückkehr nach Köthen erfährt Bach – unvorbereitet – vom Tod seiner Frau Maria Barbara Bach (1684 1720), die ungefähr eine Woche zuvor, am 7. Juli, begraben worden war. Ein Bericht aus Lorenz Mizlers *Musicalischer Bibliothek* (Leipzig 1754) lautet: „Nachdem er mit dieser seiner ersten Ehegattin 13 Jahre eine vergnügte Ehe geführt hatte, wiederfuhr ihm in Cöthen, im Jahre 1720 der empfindliche Schmerz, dieselbe bey seiner Rückkunft von einer Reise, mit seinem Fürsten nach dem Carlsbade, todt und begraben zu finden; ohngeachtet er sie bey der Abreise gesund und frisch

verlassen hatte. Die erste Nachricht, daß sie krank gewesen und gestorben wäre, erhielt er bey dem Eintritte in sein Hauß.“

Das Titelblatt des Autographs der *Sei Solo* enthält die Jahresangabe 1720. Das verwendete Notenpapier stammt aus einer Papiermühle in Joachimstal bei Karlsbad; Bach dürfte es von dieser Reise mitgebracht haben. Laut Wasserzeichen ist die Benutzung dieser Papiersorte durch Bach nachweislich singulär. So ist zu vermuten, dass die endgültige Niederschrift der sechs Violinwerke nach dem Tod der Maria Barbara Bach erfolgte und dass die drei Kirchensonaten dann erst durch die Komposition der drei Partiten ergänzt wurden.

Die zweite *Partia* in d-Moll (BWV 1004) – mit der *Ciaccona* als Schlusssatz – wird der zweiten *Sonata* a-Moll (BWV 1003), der „Passions-Sonate“, angefügt. Unhörbare Choralzitate liegen beiden Werken zugrunde. „Tod und Auferstehung“ ist das gemeinsame und verborgene, hintergründige Thema des a-Moll-Werkes wie auch der *Ciaccona*. Der Tod der Maria Barbara dürfte der eigentliche Anlass zur Komposition dieses außergewöhnlichen Einzelsatzes gewesen sein. Bach hat ihren Namen kryptographisch, also verschlüsselt in den Beginn der *Ciaccona* eingraviert. Viele kompositorische Verfahren und auch außermusikalische Konstruktionen deuten darauf hin, dass dieser „Tanz“ als „Tombeau“ für Maria Barbara Bach geschrieben wurde, als „klingendes Epitaph“ zu ihrem Gedächtnis.

Mit liturgischen Texten sowie alt- und neutestamentlichen Zahlenbezügen werden in diesem Werk die christlichen Tugenden der Verstorbenen hervorgehoben und von Fürbitten der Hinterbliebenen – angesichts des jüngsten Gerichts – begleitet. Die Variationen der dreiteiligen *Ciaccona* aber umspielen vom ersten bis zum letzten Ton Choral-Melodien. Martin Luthers Osterlied „Christ lag in Todesbanden“ wird zum Rahmengesang des Satzes, der mit dem zweifachen

„Halleluja“ der letzten Strophenzeile endet – Hoffnung auf die Auferstehung und das Ewige Leben.

[Siehe Musikbeispiel Nr.1 auf Seite 18]

Unschwer ist das Osterlied „Christ lag in Todesbanden“ in den ersten vier Takten der *Ciaccona* zu erkennen: 37 Töne enthalten den verborgenen *cantus firmus* und verweisen somit auch auf das Christus-Monogramm XP, dessen numerischer Buchstabenwert 37 beträgt (X= 22 und P = 15, nach der Ordnung des lateinischen Alphabets). Hier finden Choralzitat und Tonanzahl eine Entsprechung. Die folgende Viertaktgruppe, deren Beginn mit der ersten identisch ist, zeigt ganztaktig den melodischen Verlauf des „Halleluja“, der letzten Zeile desselben Choralverses.

[Siehe Musikbeispiel Nr.2 auf Seite 18]

Die den ersten Teil beschließenden acht Takte umspielen dieselben Strophenzeilen, diesmal in veränderter Akkordfolge, in deren Unterstimme B-A-C-H im chromatischen Abwärtsgang erscheint und von einem ebenfalls chromatisch absteigenden 6-Ton-Gang in der Oberstimme begleitet wird. Beide Außenstimmen also im *Affectus tristitiae*, im Affekt der Trauer.

[Siehe Musikbeispiel Nr.3 auf Seite 18]

„Christ lag in Todesbanden“ und das zweifache „Halleluja“ beenden als Choral-*cantus firmus* auch den dritten Teil der *Ciaccona*.

[Siehe Musikbeispiel Nr.4 auf Seite 18]

Die zweite Strophe des Osterliedes, „Den Tod niemand zwingen kunnt“, wird als *cantus firmus* durch die scharf punktierten

Rhythmen der ersten Variationen, die auf die Unerbittlichkeit des Todes bezogen sein dürften, markiert.

Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern;
Das macht alles unser Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in sein'm Reich gefangen.
Halleluja.

[Siehe Musikbeispiel Nr.5 auf Seite 18]

Auch hier befinden sich Bachs Namensbuchstaben im chromatischen Abwärtsgang D-Cis-C-H-B-A, dieser symbolischen Leidensfigur, und verbinden sich mit dem in motivischer Aufspaltung vertonten „Den Tod, den Tod“, D-Cis-B-A (Takt 1 – 48). In seiner frühen Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4) hat Bach diesen Choral-Text in gleicher Weise als Duett für Sopran und Alt angelegt.

[Siehe Musikbeispiel Nr.6 auf Seite 18]

„Wo soll ich fliehen hin“ und „Befiehl Du Deine Wege“ lösen einander ab. Die eilige Bewegung des Fliehens wird durch 32stel-Läufe „abgebildet“, die beim Artikulationswechsel vom *legato* zum *non-legato* den Eindruck plötzlicher Hast vermitteln.

[Siehe Musikbeispiel Nr.7 auf Seite 18]

Ein deutlicher Affektwechsel beginnt mit der großen *Arpeggio*-Passage (Takt 88): „Jesu, meine Freude“ – die Liedmelodie ist im hohen Diskant erkennbar – wird als erstes Zitat von den arpeggierten

Akkorden (Affekt der Freude) harmonisiert. Das Wort „Freude“ wird im Verlauf eines einzigen Taktes durch kleinere Notenwerte figuriert.

[Siehe Musikbeispiel Nr.8 auf Seite 18]

Der Affekt der Freude gilt auch im folgenden zweizeiligen Choralzitat „Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not“ mit der abschließenden Bitte „Gib uns Geduld in Leidenzeit“. Auf dem Wort „Geduld“ erklingt aufsteigend A-B-H-C, auf dem Wort „Leidenzeit“ absteigend C-H-B-A. So werden selbst einzelne, nicht hörbare Worte von der Figuration dieser textlosen, rein instrumentalen Musik „kommentiert“, die zudem auch Bachs vielgestaltige „Signaturen“ enthält.

Der von den beiden d-Moll-Abschnitten flankierte Mittelteil in D-Dur wird in seinem Zentrum beherrscht von Variationen, in denen signalartig Fanfaren in hellen Dur-Dreiklängen erschallen, von repetierenden Perkussionseffekten begleitet; Pauken und Trompeten werden von der Violine imitiert. Dies könnte ein Hinweis sein auf den „himmlischen“ Bereich, vielleicht auf den, der da kommen wird zu richten die Lebenden und die Toten, und dessen Herrschaft wie auch das Jüngste Gericht durch die Fanfaren angekündigt werden.

[Siehe Musikbeispiel Nr.9 auf Seite 18]

Von der eigenen „Leidenzeit“ abgewandt, richtet sich der Blick nun auf das Leiden Christi: „Jesu, Deine Passion will ich jetzt bedenken“ und „In meines Herzens Grunde Dein Nam' und Kreuz allein funkelt all' Zeit und Stunde, drauf kann ich fröhlich sein.“ Die letzte Choralzeile des Dur-Teils wird wiederum figuriert durch Arpeggien der vierstimmigen Akkorde, im gesteigerten Affekt der Freude: „... drauf kann ich fröhlich sein.“ Und als abschließender Lobgesang: „Dem

Höchsten sei Lob, Ehr' und Preis.“ Der dritte und letzte *Ciaccona*-Abschnitt in d-Moll beginnt mit der Choralzeile „Nun lob, mein Seel“, den Herren“ und mit einer Wiederholung des Choralzitates aus dem ersten Teil: „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich auf Erden wie im Himmelreich.“

Abschließend die Wiederaufnahme des Osterliedes, mit dem Johann Sebastian Bach die *Ciaccona*, seinen „Tombeau“ auf den Tod der Maria Barbara Bach, eingefasst hat:

Christ lag in Todesbanden
Für unser Sünd gegeben,
Der ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen Halleluja
Halleluja.

Einführungstext © Prof. Helga Thoene

Musical Examples / Exemples musicaux / Musikbeispiele

No 1

No 2

No 3

No 4

No 5

No 6

No 7

No 8

No 9

Partita in D minor with Chorales and Ciaccona

Chorale – Ach Herr, laß dein lieb Engelein

1 Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn einge Qual un Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage!
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ,
Erhöre mich, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

From *Johannes-Passion* by J. S. Bach
Harmonisation by J. S. Bach

1 *O Jesus, when I come to die
Let angels bear my soul on high,
To Abraham's protection.
And as in Death's repose I lie,
Watch o'er me with a Father's eye,
Until the Resurrection.
And when from Death You waken me,
Let my unworthy eyes then see,
In utter joy, O Son of God,
My Saviour and my risen Lord!
O Jesus Christ,
Give ear to me, give ear to me,
Thy name I praise eternally!*

Chorale – Christ lag in Todesbanden

4 Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein
Und singen Halleluja,
Halleluja!

Verse 1 from Martin Luther's Easter hymn,
Christ lag in Todes Banden
Harmonisation by J. S. Bach

4 *Christ lay in death's bondage
For all our sin was given,
He is once more arisen
And hath brought us life;
For this we should be joyful,
Praise God and be thankful to Him
And sing alleluia,
Alleluia!*

Chorale – Den Tod niemand zwingen kunnt

6 Den Tod niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht' alles unsre Sünd,
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Und singen Halleluja,
Halleluja!

Verse 2 from Martin Luther's Easter hymn,
Christ lag in Todes Banden
Harmonisation by J. S. Bach

6 *That death no one could subdue
Amongst all mankind's children,
This was all caused by our sin,
No innocence was found then.
From this came, then, death so quick
And seized power over us,
And sing alleluia,
Alleluia!*

Chorale – Wenn ich einmal soll scheiden

8 Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir;
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür;
wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so reiß mich aus den Ängsten
Kraft deiner Angst und Pein!

From *Matthäus-Passion* by J. S. Bach
Harmonisation by J. S. Bach

8 *When comes my hour of parting,
do not Thou part from me.
As death's dread hour approaches
beside me Thou wilt be.
And when my heart must languish
in Death's last awful throe,
release me from mine anguish,
by Thine own pain and woe!*

Ciaccona

9 Christ lag in Todesbanden. Halleluja!
Den Tod niemand zwingen kunnt.
[Source: Martin Luther]

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich ...
[Source: Martin Luther]

Befiehl du deine Wege ...
[Source: Paul Garhardt]

Wo soll ich fliehen hin.
[Source: Johann Heermann]

Halleluja.
Jesu meine Freude
[Source: Johann Franck]

Befiehl du deine Wege ...

Auf meinen lieben Gott
Trau' ich in Angst und Not.
[Source: Sigismund Weingärtner (?)]

Den Tod niemand zwingen kunnt.

Gib uns geduld in Leidenszeit.
[Source: Martin Luther]

Des will ich allzeit harren
[Source: Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (Luther)]

Befiehl du deine Wege ...

Christ lag in Todesbanden. Halleluja!

Vom Himmel hoch da komm ich her.
[Source: Martin Luther]

9 *Christ lay in death's bonds. Alleluia!
That death no one could overcome.*

*Thy will be done, Lord God, alike
On earth as even in Heaven ...*

Commend thou all my pathways ...

Where shall I refuge find.

*Alleluia.
Jesus, my joy*

Commend thou all my pathways ...

*In my beloved God
I trust in fear and need.*

That death no one could overcome.

Grant us patience in times of sorrow.

For which I shall wait always

Commend thou all my pathways ...

Christ lay in death's bonds. Alleluia!

From heaven above, to earth I come.

... Wie soll ich dich empfangen
[Source: Paul Garhardt]

Jesu, deine Passion
Will ich jetzt bedenken.
[Source: Sigismund von Birken]

In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein
Funkelt all Zeit und Stunde,
Drauf kann ich frölich sein.
[Source: Valerius Herberger]

Dem Höchsten sei Lob,
Ehr' und Preis.
[Source: Gott Lob, die Stund ist kommen (Johann Heermann)]

Nun Lob, mein Seel, den Herren.
[Source: Johann Gramann]

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich ...

Vom Himmel hoch da komm ich her.

Wie soll ich dich empfangen

Christ lag in Todesbanden. Halleluja!

... How shall I receive thee?

Jesus, this thy passion,
Let me now regard.

Within my heart's foundation,
Thy name and cross alone,
Shine forth each day and hour,
for which I can rejoice.

Praise, honour and glory
Be to the highest.

Now praise my soul, the Lord.

Thy will be done, Lord God, alike
On earth as even in Heaven ...

From heaven above, to earth I come.

How shall I receive thee?

Christ lay in death's bonds. Alleluia!

de ore leonis, ne absorbeat tartarus:
O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
ne cadant in obscurum.

Baritone

Hostias et preces tibi
Domine laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.

Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.

Chorus

O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
ne cadant in obscurum. Amen.

from the lion's mouth, that Hell may not devour them:
O Lord Jesus Christ, King of Glory,
lest they fall into darkness.

Baritone

Sacrifices and prayers of Praise
we offer to Thee, O Lord:
receive them for those souls
whom we commemorate today.

Make them, O Lord,
pass from death into life.
As Thou once didst promise to Abraham,
and to his seed.

Chorus

O Lord Jesus Christ, King of Glory,
deliver the souls of the faithful departed
from the pains of Hell and from the deep abyss:
lest they fall into darkness. Amen.

III. Sanctus

Chorus

¹² Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis. Sanctus.

Chorus

¹² Holy, Holy, Holy,
Lord God of Sabaoth.

Heaven and earth are full of Thy glory:
Hosanna in the highest. Holy.

IV. Pie Jesu

Soprano

¹³ Pie Jesu Domine
dona eis requiem,
sempiternam requiem.

Soprano

¹³ Merciful Lord Jesus,
grant them rest,
eternal rest.

V. Agnus Dei

Chorus

¹⁴ Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam.

Chorus

¹⁴ O Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant them rest.
O Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant them rest.

O Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant unto them eternal rest.

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

May light eternal shine upon them, Lord,
with your saints for eternity, for you are merciful.
Rest eternal grant unto them, O Lord:
and let light perpetual shine upon them.

Requiem

I. Introit et Kyrie

Chorus

¹⁰ Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus in Sion:
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Chorus

¹⁰ Rest eternal grant unto them, O Lord:
and let light perpetual shine upon them.
Thou, O God, art praised in Sion:
and unto thee shall the vow be performed in Jerusalem.
Thou who hearest the prayer,
unto thee shall all flesh come.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

II. Offertoire

Chorus

¹¹ O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
O Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas defunctorum

Chorus

¹¹ O Lord Jesus Christ, King of Glory,
deliver the souls of the faithful departed
from the pains of Hell and from the deep abyss:
O Lord Jesus Christ, King of Glory,
deliver the souls of the faithful departed

VI. Libera me

Baritone

15 Libera me, Domine,
de morte aeterna,
in die illa tremenda:
Quando caeli movendi sunt et terra:
Dum veneris judicare
saeculum per ignem.

Chorus

Tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit,
atque ventura ira.

Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Baritone & Chorus

Libera me, Domine ...

Baritone

15 Deliver me, O Lord,
from eternal death,
on that day of dread:
When the heavens and the earth are moved:
When Thou shalt come to judge
the world with fire.

Chorus

I am in fear and trembling,
whilst the trial and the wrath
to come are near.

That day, the day of wrath,
of calamity and woe,
a great and bitter day indeed.

Rest eternal grant unto them, O Lord:
and let light perpetual shine upon them.

Baritone & Chorus

Deliver me, O Lord ...

VII. In paradisum

Chorus

16 In paradisum deducant te Angeli,
in tuo adventu
suscipiant te martyres,
et perducant te
in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.

Chorus

16 May angels lead you into paradise,
at your coming
may martyrs receive you,
and may they lead you
into the Holy City, Jerusalem.
May the chorus of angels receive you,
and with Lazarus, who was once a pauper,
may you have eternal rest.



Nigel Short conductor

Nigel began his musical life as a chorister at Solihull Parish Church and later studied singing and piano at the Royal College of Music in London. He was a member of The Tallis Scholars, Westminster Abbey and Cathedral choirs, and The King's Consort before going on to concentrate on work as a soloist in oratorio and opera. He sang many roles in opera productions all over Europe, and for ENO and Opera North in the UK.

Whilst touring the world with the King's Singers, Nigel began to seriously consider the possibility of starting up a new choral group that would combine a larger force of singers with movement around the performance venue, as well as considerations of lighting, ambience, time and space. It would not only mean that the singers were more physically involved in the performance but also that the audiences could become caught up in the experience.

Since the group's formation in 2001, Nigel has continued the touring life with Tenebrae as they perform in many of the world's most prestigious music festivals. Nigel has now conducted several of the world's finest orchestras alongside Tenebrae, both in concert and in recordings, including the London Symphony Orchestra, the Chamber Orchestra of Europe, the Royal Philharmonic Orchestra, the English Chamber Orchestra and, in Baroque repertoire, the English Concert.

Nigel Short a commencé sa carrière musicale comme choriste à l'église paroissiale de Solihull (Angleterre), avant d'étudier le chant et le piano au Royal College of Music, à Londres. Il a été membre des Tallis Scholars, des chœurs de l'abbaye et de la cathédrale de Westminster et du King's Consort, puis s'est concentré sur une carrière de soliste dans le répertoire de l'oratorio et de l'opéra. Il a chanté de nombreux rôles dans l'Europe entière, et pour l'English National Opera et Opera North au Royaume-Uni.

Tout en faisant des tournées dans le monde entier avec les King's Singers, Nigel Short a commencé à envisager sérieusement la création d'un nouvel ensemble choral qui soit doté d'un effectif plus large tout en se déplaçant au sein du lieu de concert, intégrant à ses exécutions des considérations de lumière, d'ambiance, de temps et d'espace. Non seulement les chanteurs seraient impliqués plus physiquement dans les concerts, mais le public lui aussi pourrait être associé à l'expérience.

Depuis la formation de Tenebrae en 2001, Nigel Short a continué sa vie de tournées avec cet ensemble, qui se produit dans les festivals mondiaux les plus prestigieux. Nigel Short dirige à présent les meilleurs orchestres mondiaux aux côtés de Tenebrae, tant au concert qu'au disque, notamment l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre royal philharmonique, l'Orchestre de chambre anglais et, dans le répertoire baroque, The English Concert.

Nigel Short begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe in der Gemeindekirche von Solihull und studierte später Gesang und Klavier am Royal College of Music in London. Er war Mitglied der Tallis Scholars, des King's Consort und der Kirchenchöre von Westminster Abbey und Westminster Cathedral, bis er sich auf seine Engagements als Solist in Oratorien und Opern konzentrierte. Er sang zahlreiche Rollen in Operninszenierungen sowohl in Großbritannien, wo er an der English National Opera und Opera North auftrat, sowie in ganz Europa.

Während er mit den King's Singers auf Welttournee war, begann Nigel Short ernsthaft die Gründung eines neuen Vokalensembles zu erwägen, das eine größere Gruppe von Sängern mit Bewegungen auf der Bühne verbinde sowie Licht-, Ambiente-, Zeit- und Raumkonzepte einbeziehe. Das würde nicht nur bedeuten, dass sich die Sänger in der Aufführung körperlich aktiver beteiligen, sondern auch, dass die Hörer stärker am Geschehen teilnehmen.

Seit der Gründung der Gruppe 2001 unternahm Nigel Short ständig Konzerttourneen mit Tenebrae. Sie traten bei vielen prominenten Musikfestivals der Welt auf. Nigel Short hat jetzt neben Tenebrae auch verschiedene ausgezeichnete Orchester der Welt dirigiert, sowohl im Konzert als auch bei Aufnahmen. Dazu gehören das London Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Royal Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra und, in Barockrepertoire, The English Concert.



Gordan Nikolitch violin

Gordan Nikolitch began studying the violin at the age of seven, later studying with the violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow at the Basle Music Academy, where he obtained a teaching diploma and a diploma in solo violin studies. During this period he cultivated his interest in Baroque and contemporary music, working closely with the composers Witold Lutoslawski and György Kurtág. Formerly the Leader of the Chamber Orchestra of the Auvergne (appearing both as a soloist and director), and also of the Lausanne Chamber Orchestra and the Chamber Orchestra of Europe, he was appointed Leader of the London Symphony Orchestra in 1998.

Gordan has been Prince Consort Professor at the Royal College of Music, London since 2001 and in September 2004 he accepted a teaching position at the Rotterdam Conservatory of Music, taking over the class of his former teacher Jean-Jacques Kantorow. He is also Principal Guest Conductor of the Manchester Camerata and Music Director of the St George Strings Orchestra in Belgrade. A distinguished chamber musician and soloist, and recipient of many international prizes, Gordan has performed with, among others, the Razumovsky Ensemble, the Orchestra of the Suisse-Romande, the Basle Radio Symphony Orchestra, the Combattimento Consort, Amsterdam, and the Rotterdam Philharmonic. Gordan has recorded for the Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton and LSO Live labels. He plays a violin by Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Gordan Nikolitch a commencé l'apprentissage du violon à sept ans, étudiant par la suite auprès du violoniste et chef d'orchestre Jean-Jacques Kantorow à l'Académie de musique de Bâle, où il a obtenu un diplôme d'enseignement et un diplôme de soliste en violon. Au cours de cette période, il a cultivé son intérêt pour la musique baroque et contemporaine, travaillant en relation étroite avec les compositeurs Witold Lutoslawski et György Kurtág. Ancien violon solo de l'Orchestre de chambre d'Auvergne (avec lequel il s'est également produit comme soliste et comme chef), ainsi que de l'Orchestre de chambre de Lausanne et de l'Orchestre de chambre d'Europe, il a été nommé violon solo du London Symphony Orchestra en 1998.

Gordan Nikolitch est « Prince Consort Professor » au Royal College of Music de Londres depuis 2001 et, en septembre 2004, il a accepté un poste de professeur au Conservatoire de musique de Rotterdam, reprenant la classe de son ancien maître, Jean-Jacques Kantorow. Il est également premier chef invité de la Camerata de Manchester et directeur musical de l'Orchestre à cordes Saint-Georges, à Belgrade. Eminent musicien de chambre et soliste, lauréat de nombreux prix internationaux, Gordan Nikolitch a joué, entre autres, avec l'Ensemble Razumovsky, l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre symphonique de la Radio de Bâle, le Combattimento Consort d'Amsterdam et l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. Il a enregistré pour les labels Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton et LSO Live. Il joue un violon de Giuseppe Guarneri filius Andreae.

Gordan Nikolić begann mit dem Violinunterricht im Alter von sieben Jahren und studierte später bei dem Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow an der Musik-Akademie Basel, wo er ein Diplom in Musikpädagogik und ein Diplom im Fach Solovioline erhielt. In dieser Zeit entwickelte er ein Interesse an Barock- und zeitgenössischer Musik und arbeitete eng mit den Komponisten Witold Lutoslawski und György Kurtág zusammen. Gordan Nikolić war Konzertmeister des Orchestre d'Auvergne (wo er ebenfalls als Solist und Dirigent in Erscheinung trat), des Orchestre de chambre de Lausanne und des Chamber Orchestra of Europe. 1998 ernannte ihn das London Symphony Orchestra zu seinem Konzertmeister.

Gordon Nikolić hat seit 2001 die Prinzgemahl-Professur am Royal College of Music, London inne. Im September 2004 trat er eine Lehrstelle am Muziekopleidingen van Codarts staan [Rotterdams Musikhochschule] an, wo er die Klasse seines ehemaligen Lehrers Jean-Jacques Kantorow übernahm. Gordan Nikolić ist auch Erster Gastdirigent der Manchester Camerata und musikalischer Leiter des Kraljevski Gudači Sv. Djordja [Streichorchester des hl. Georg] in Belgrad. Gordan Nikolić ist ein feiner Kammermusikinterpret und Solist und Preisträger zahlreicher internationaler Auszeichnungen. Er trat unter anderem mit dem Razumovsky Ensemble, Orchestre de la Suisse-Romande, Radio-Sinfonienorchester Basel, dem Amsterdamer Combattimento Consort und Rotterdams Philharmonisch auf. Gordan Nikolić kann auf Aufnahmen bei den Labels Olympia, Cyrius, Harmonia Mundi, Pentaton und LSO Live verweisen. Er spielt eine Violine von Giuseppe Guarneri filius Andreae.



Grace Davidson soprano

Grace began her musical life as a violinist at the Junior Guildhall, London. She later won a scholarship to study at The Royal Academy of Music where she gained both a degree and a postgraduate degree. Whilst at the Academy she won the early music prize and the English song prize, as well as being a finalist in the London Handel Competition.

She has performed as a consort singer with many leading British groups, including the Monteverdi Choir, Ex Cathedra, Tenebrae, the Gabrieli Consort, Alamire, The Sixteen, The Tallis Scholars and The Cambridge Singers, and as a soloist, specialising in baroque and renaissance music.

Performance and recording highlights include *St Matthew Passion* with Phillipe Herreweghe in Europe and the USA; Belinda (*Dido and Aeneas*) in Canada; Monteverdi *Vespers* in Spain with Harry Christophers; a recording of Paul Mealer's *A Tender Light* with Tenebrae and the Royal Philharmonic Orchestra; recordings for Eric Whitacre; the soundtrack to the film, *Pirates of the Caribbean 4*; and a disc featuring Handel's *Gloria* and *Nine German Arias* with Harry Christophers.

Grace Davidson a commencé sa carrière musicale comme violoniste à la Junior Guildhall (Londres). Elle a reçu par la suite une bourse pour la Royal Academy of Music, où elle a obtenu à la fois un diplôme d'études supérieures et un diplôme de troisième cycle. Encore élève à l'Academy, elle a remporté le prix de musique ancienne et le prix de mélodie anglaise, tout en étant finaliste du Concours Haendel de Londres.

Elle a chanté au sein de nombreux ensembles vocaux, notamment le Monteverdi Choir, Ex Cathedra, Tenebrae, le Gabrieli Consort, Alamire, The Sixteen, les Tallis Scholars et les Cambridge Singers, et s'est également produite en soliste, se spécialisant dans le répertoire baroque et Renaissance.

Parmi ses prestations les plus notables, citons la *Passion selon saint Matthieu* avec Philippe Herreweghe en Europe et aux Etats-Unis ; Belinda (*Didon et Enée*) au Canada ; les *Vêpres* de Monteverdi en Espagne avec Harry Christophers ; un enregistrement d'*A Tender Light* de Paul Mealer avec Tenebrae et l'Orchestre royal philharmonique ; des enregistrements avec Eric Whitacre ; la bande son du film *Pirate des Caraïbes 4* ; et un disque avec le *Gloria* de Haendel et *Neuf Airs allemands* avec Harry Christophers.

Grace Davidson begann ihre musikalische Ausbildung ursprünglich als Violinistin an der Junior Guildhall, London. Später gewann sie ein Stipendium für ein Studium an der Royal Academy of Music, ebenfalls London, wo sie sowohl ihren ersten als auch zweiten akademischen Abschluss erhielt. Während ihrer Zeit an der Royal Academy gewann sie den Preis für Alte Musik und den Preis für Englische Lieder und war Finalistin im Londoner Händelwettbewerb.

Als Chorsängerin hat sie in zahlreichen führenden britischen Ensembles wie zum Beispiel dem Monteverdi Choir, Ex Cathedra, Tenebrae, Gabrieli Consort, Alamire, The Sixteen, Tallis Scholars und Cambridge Singers gesungen. Sie tritt auch als Solistin auf und spezialisiert sich auf Barock- und Renaissancemusik.

Zu den Höhepunkten unter den Aufführungen und Aufnahmen gehören die *Matthäuspassion* mit Phillipe Herreweghe in Europa und den USA, die Rolle der Belinda (*Dido und Aeneas*) in Kanada, Monteverdis *Vesper* in Spanien mit Harry Christophers, die mit Tenebrae und dem Royal Philharmonic Orchestra aufgenommene CD *A Tender Light* [Ein mildes Licht] mit Werken von Paul Mealer, Einspielungen für Eric Whitacre, der Soundtrack zum Film *Pirates of the Caribbean 4* [Pirates of the Caribbean – Fremde Gezeiten / Fluch der Karibik 4] sowie eine CD mit Händels *Gloria* und *Neun deutschen Arien* mit Harry Christophers.



© Simon Tottman

William Gaunt baritone

William Gaunt was born in Yorkshire and began his musical education there as a chorister at Ripon Cathedral. Following a choral scholarship to King's College, Cambridge, where he read Classics, he has since held posts in the choirs of Christ Church, Oxford and Westminster Cathedral.

William has developed a busy and versatile career as both a soloist and a consort singer. In the latter capacity he performs and records regularly with many of the UK's most prominent ensembles, including The Gabrieli Consort, The King's Consort, Tenebrae, Alamire and Gallicantus.

As a soloist William performs much of the core concert and oratorio repertory, and has sung Puccini *Messa di Gloria* with Ite O'Donovan at the National Concert Hall, Dublin; Handel *Belshazzar* at the Proms for Sir Charles Mackerras; Bach *Johannes-Passion*, Purcell *Come, ye Sons of Art, away* and other odes with Paul McCreesh; Haydn *Nelson Mass*, Mozart Requiem, and Schumann *Szenen aus Goethes Faust* with Stephen Cleobury, as well as Fauré Requiem, Handel *Messiah*, Haydn *Creation* and Mozart *C Minor Mass*. Recordings include numerous performances with the choir of Westminster Cathedral, The Gabrieli Consort, and Monteverdi *Vespro della Beata Vergine 1610* with Robert Howarth and the Orchestra of the Age of Enlightenment.

William Gaunt est né dans le Yorkshire, où il a commencé son apprentissage musical comme choriste à la cathédrale de Ripon. Après une bourse chorale au King's College (Cambridge), où il a étudié les lettres classiques, il a eu des postes au sein des chœurs de Christ Church (Oxford) et de la cathédrale de Westminster.

William Gaunt a développé une carrière dense et variée, à la fois comme soliste et au sein d'ensembles. Il se produit et enregistre régulièrement avec les ensembles les plus éminents du Royaume-Uni, notamment le Gabrieli Consort, le King's Consort, Tenebrae, Alamire et Gallicantus.

Comme soliste, William Gaunt interprète la plupart des piliers du répertoire de concert et d'oratorio. Il a chanté la *Messa di gloria* de Puccini avec Ite O'Donovan au National Concert Hall de Dublin ; *Belshazzar* de Haendel aux Proms avec Sir Charles Mackerras ; la *Passion selon saint Jean* de Bach, *Come, Ye Sons of Art, away* et d'autres odes de Purcell avec Paul McCreesh ; la *Messe Nelson* de Haydn, le *Requiem* de Mozart et les *Scènes de Faust* de Schumann avec Stephen Cleobury, ou encore le *Requiem* de Fauré, Le *Messie* de Haendel, *La Création* de Haydn et la *Messe en ut mineur* de Mozart. Ses enregistrements incluent de nombreuses prestations avec le chœur de la cathédrale de Westminster, le Gabrieli Consort, ainsi que les *Vêpres de la Vierge* (1610) de Monteverdi avec Robert Howarth et l'Orchestre de l'Age des Lumières.

William Gaunt wurde in Yorkshire geboren und begann dort seine musikalische Ausbildung als Chorknabe an der Kathedrale von Ripon. Er erhielt ein Chorstipendium für das King's College in Cambridge, wo er Althilologie studierte. Seitdem besetzt er Stellen in den Chören der Christ Church in Oxford und Westminster Cathedral in London inne.

William hat eine geschäftige und vielseitige Karriere als Solist und Chorsänger aufgebaut. Als Letztgenannter ist er regelmäßig mit zahlreichen prominenten Ensembles Großbritanniens wie zum Beispiel dem Gabrieli Consort, King's Consort, Tenebrae, Alamire und Gallicantus zu hören und nimmt mit ihnen auf.

Als Solist hat William Gaunt viele Hauptwerke des Konzert- und Oratorienrepertoires gesungen. Er trat in Puccinis *Messa di Gloria* mit Ite O'Donovan in der National Concert Hall in Dublin auf wie auch in Händels *Belsazar* bei den PROMs mit Sir Charles Mackerras, in Bachs *Johannespassion*, Purcells *Come, ye Sons of Art, away* [Kommt, ihr Söhne der Kunst, hinweg] und anderen Oden mit Paul McCreesh, in Haydns *Nelsonmesse*, Mozarts Requiem und Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* mit Stephen Cleobury sowie in Faurés Requiem, Händels *Messiah* [Messias], Haydns *Schöpfung* und Mozarts Messe in c-Moll. Zu den Aufnahmen gehören zahlreiche Interpretationen mit dem Chor der Westminster Cathedral und dem Gabrieli Consort sowie Monteverdis *Vespro della Beata Vergine 1610* mit Robert Howarth und dem Orchestra of the Age of Enlightenment.



Hailed as one of the country's most outstanding vocal ensembles, Tenebrae has established itself as the chamber choir of choice for critics and audiences in the UK and around the world. Founded and directed by Nigel Short, the group blends the passion of a large Cathedral choir with the precision of a chamber ensemble to create a unique and enchanting sound, one which is as dazzlingly effective in mediaeval chant as it is in contemporary works. Since the group's formation in 2001, they have collaborated with Sir John Tavener, Karl Jenkins, Will Todd, Pierre Thilloy, Alexander Levine and Joby Talbot.

The group has toured all over the world, visiting Northern Ireland, France, Germany Belgium, Luxembourg, Italy, Spain, Switzerland, the USA and Bermuda, performing in many renowned festivals (BBC Proms, Montreux Choral Festival, Edinburgh Festival) and tailoring their distinctive performances to many venues (Royal Albert Hall, King's College Chapel, Lausannes Cathedral). Working with the LSO under Sir Colin Davis, the English Concert, the Chamber Orchestra of Europe, the Scottish Ensemble, and the Endymion ensemble, the choir have proved themselves as adept at larger orchestral works as the *a cappella* repertoire for which they are so well known.

Recording for Signum, LSO Live, Warner Classics, EMI Classics and Decca Records, the group has so far released fourteen albums; from Christmas carols to solemn vespers, with their recent Victoria Requiem recording winning the choral category of the 2012 BBC Music Magazine Awards.

Recent projects for Tenebrae include appearances at Mayfield and Sounds New festivals, a concert with the Royal Philharmonic Orchestra and an appearance at the BBC Proms. Forthcoming events include concerts in Lessay and Leipzig, and tours of the USA in November 2012 and March 2013.

Sopranos

Natalie Clifton-Griffith, Grace Davidson (solo), Susanna Fairbairn, Joanna Forbes L'Estrange *, Emilia Hughes, Amy Moore, Laura Oldfield *, Amy Wood

Altos

David Allsopp *, Mark Chambers, Daniel Collins, Martha McLorinan *

Tenors

Benjamin Alden, Benedict Hymas, Matthew Long *, Nicholas Madden, Nicholas Todd, Christopher Watson *

Basses

Gabriel Crouch *, William Gaunt (solo) *, Jimmy Holliday, Stephen Kennedy, Richard Savage, Simon Whiteley

* denotes semi-chorus for Bach Chorales & *Ciaccona*

Soloists: Track 13 – Grace Davidson; Tracks 11 & 15 – William Gaunt



Solo Violin

Gordan Nikolitch (*Tracks 2, 3, 5, 7, 9 & 12*)

First Violas

Paul Silverthorne LEADER
Malcolm Johnston
Richard Holttum
Heather Wallington

Second Violas

Gillianne Haddow *
Anna Green
Jonathan Welch
Robert Turner

Cellos

Rebecca Gilliver *
Alastair Blayden
Amanda Truelove
Daniel Gardner

Double Basses

Colin Paris *
Thomas Goodman

Horns

Timothy Jones *
Angela Barnes
Geremia Iezzi
Jonathan Lipton

Harp

Bryn Lewis *

Organ

James Sherlock **

* Principal
** Guest Principal

London Symphony Orchestra

Patron

Her Majesty The Queen

President

Sir Colin Davis CH

Principal Conductor

Valery Gergiev

Principal Guest Conductors

Daniel Harding

Michael Tilson Thomas

Conductor Laureate

André Previn KBE

The LSO was formed in 1904 as London's first self-governing orchestra and has been resident orchestra at the Barbican since 1982. Valery Gergiev became Principal Conductor in 2007 following in the footsteps of Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado and Michael Tilson Thomas among others. Sir Colin Davis had previously held the position since 1995 and from 2007 became the LSO's first President since Leonard Bernstein. The Orchestra gives numerous concerts around the world each year, plus more performances in London than any other orchestra. It is the world's most recorded symphony orchestra and has appeared on some of the greatest classical recordings and film soundtracks. The LSO also runs LSO Discovery, its ground-breaking education programme that is dedicated to introducing the finest music to young and old alike and lets everyone learn more from the Orchestra's players. For more information visit lso.co.uk

Premier orchestre autogéré de Londres, le LSO fut fondé en 1904. Il est en résidence au Barbican depuis 1982. Valery Gergiev a été nommé premier chef en 2007, succédant à Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado et Michael Tilson Thomas, entre autres. Sir Colin Davis occupait auparavant le poste depuis 1995 et, en 2007, il devint le premier président du LSO depuis Leonard Bernstein. Chaque année, l'Orchestre donne de nombreux concerts à travers

le monde, tout en se produisant plus souvent à Londres que n'importe quel autre orchestre. C'est l'orchestre au monde qui a le plus enregistré, et on le retrouve sur des enregistrements devenus de grands classiques, ainsi que sur les bandes son des films les plus célèbres. Grâce à LSO Discovery, l'Orchestre est également un pionnier en matière de pédagogie; ce programme s'attache à faire découvrir les plus belles pages du répertoire aux enfants comme aux adultes, et à permettre à chacun de s'enrichir au contact des musiciens de l'Orchestre. Pour plus d'informations, rendez vous sur le site lso.co.uk

Das LSO wurde 1904 als erstes selbstverwaltetes Orchester in London gegründet und ist seit 1982 im dortigen Barbican beheimatet. Valery Gergiev wurde 2007 zum Chefdirigenten ernannt und trat damit in die Fußstapfen von Hans Richter, Sir Edward Elgar, Sir Thomas Beecham, André Previn, Claudio Abbado, Michael Tilson Thomas und anderen. Sir Colin Davis hatte diese Position seit 1995 inne und wurde 2007 zum ersten Präsidenten des London Symphony Orchestra seit Leonard Bernstein erkoren. Das Orchester gibt jedes Jahr zahlreiche Konzerte in aller Welt und tritt darüber hinaus häufiger in London auf als jedes andere Orchester. Es ist das meistaufgenommene Orchester der Welt und hat einige der bedeutendsten klassischen Schallplattenaufnahmen und Filmmusiken eingespielt. Daneben zeichnet das LSO verantwortlich für LSO Discovery, ein bahnbrechendes pädagogisches Programm mit dem Ziel, Jung und Alt die schönste Musik nahe zu bringen und mehr von den Musikern des Orchesters zu lernen. Wenn Sie mehr erfahren möchten, schauen Sie bei uns herein: lso.co.uk

For further information and licensing enquiries please contact:

LSO Live

London Symphony Orchestra

Barbican Centre,

London EC2Y 8DS

T 44 (0)20 7588 1116

E lso@lso.co.uk

Also available on LSO Live



Berlioz L'enfance du Christ

Sir Colin Davis, Yann Beuron, Karen Cargill, William Dazeley, Matthew Rose, Peter Rose, Tenebrae, LSO
2SACD (LSO0606) or download

CDs of the Year 2007 *New York Times* (US)

CDs of the Year 2007 *Financial Times* (UK)

Disc of the Week *BBC Radio 3 CD Review* (UK)

Performance & Sound ***** *BBC Music Magazine* (UK)

'a truly first rate recording'

International Record Review (UK)



Handel Messiah

Sir Colin Davis, Susan Gritton, Sara Mingardo, Mark Padmore, Alastair Miles, Tenebrae, LSO
2SACD + bonus DVD (LSO0607) or download

'a tremendous new recording'

BBC Radio 3 CD Review (UK)

'The musicality in this set is terrific, the Tenebrae Choir a marvel to behold, and the LSO playing like they never have. The soloists are outstanding ... Bravo!'
Audiophile Audition (US)



Mozart Requiem

Sir Colin Davis, Marie Arnet, Anna Stéphany, Andrew Kennedy, Darren Jeffery, LSC, LSO
SACD (LSO0627) or download

CDs of the Year *Opera News* (US)

'this is a grandly scaled, nobly contoured reading, by turns monumental and ferociously dramatic ... the *Dies Irae* has a terrifying intensity I have rarely heard equalled ... superbly played and vividly recorded'

Gramophone Magazine (UK)

Performance **** **Sound** ***** *BBC Music Magazine* (UK)



Britten War Requiem

Gianandrea Noseda, Ian Bostridge, Simon Keenlyside, Sabina Cvilak, Choir of Eltham College, LSC, LSO
2SACD (LSO0719) or download

CD of the Week *Sunday Times* (UK)

***** *Financial Times* (UK)

***** *Rondo* (Germany)

*** (3* max) *Point de Vue* (France)

'this is an important issue: Noseda's judgement of pace is unerring, and the orchestra and chorus simply superb'

BBC Music Magazine (UK)



James MacMillan St John Passion

Sir Colin Davis, Christopher Maltman, LSC, LSO
2SACD (LSO0671) or download

Top 10 Contemporary Classical Discs of the Decade *The Times* (UK)

Editor's Choice *Classic FM Magazine* (UK)

Discs of the Year *Musicweb-International* (UK)