

J.S. Bach
Christ lag in
Todesbanden

CANTATAS BWV 4, 106, 131

Ensemble Correspondances
Sébastien Daucé

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sacred Cantatas

Cantatas BWV 4 - 106 - 131

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106

1		I. Sonatina		2'41
2		IIa. Chorus <i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit</i>		1'31
3		IIb. Aria (T) <i>Ach, Herr, lehre uns bedenken</i>	RH	2'18
4		IIc. Aria (B) <i>Bestelle dein Haus</i>	SM	1'00
5		IId. Chorus <i>Es ist der alte Bund</i>		3'15
6		IIIa. Aria (A) <i>In deine Hände befehl ich meinen Geist</i>	LR	2'08
7		IIIb. Aria (B) and Choral <i>Heute wirst du mit mir</i>	SM	3'26
8		IV. Chorus <i>Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit</i>		2'39

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir BWV 131

9		I. Sinfonia and Chorus <i>Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir</i>		4'31
10		II. Aria (B) and Choral <i>So du willst, Herr, Sünde zurechnen</i>	SM	4'14
11		III. Chorus <i>Ich harre des Herrn, meine Seele harret</i>		3'01
12		IV. Aria (T) and Choral <i>Meine Seele wartet auf den Herrn</i>	RH	5'19
13		V. Choral <i>Israel hoffe auf den Herrn</i>		3'46

Christ lag in Todesbanden BWV 4

14		I. Sinfonia		1'15
15		II. Versus 1 <i>Christ lag in Todesbanden</i>		3'26
16		III. Versus 2 <i>Den Tod niemand zwingen kunnt</i>		5'10
17		IV. Versus 3 <i>Jesus Christus, Gottes Sohn</i>		1'45
18		V. Versus 4 <i>Es war ein wunderlicher Krieg</i>		1'53
19		VI. Versus 5 <i>Hier ist das rechte Osterlamm</i>	SM	3'06
20		VII. Versus 6 <i>So feiern wir das hohe Fest</i>	CW, RH	1'30
21		VIII. Versus 7 <i>Wir essen und leben wohl</i>		1'17

Ensemble Correspondances

<i>Sopranos</i>	Caroline Weynants (CW), Ji Yoon, Caroline Bardot, Amelia Berridge
<i>Altos</i>	Lucile Richardot (LR) (BWV 106), Marie Pouchelon (BWV 131, BWV 4), Corinne Bahuaud, Lewis Hammond
<i>Ténors / Tenors</i>	Raphael Höhn (RH), Randol Rodriguez, Jordan Mouaïssia
<i>Basses</i>	Sebastian Myrus (SM), René Ramos Premier, Paul-Louis Barlet
<i>Violons / Violins</i>	Simon Pierre, Paul Monteiro
<i>Violoncelle / Cello</i>	Hager Hanana*
<i>Violas de gambe / Violas da gamba</i>	Mathilde Vialle*, Mathias Ferré
<i>Violone / Bass</i>	Étienne Floutier*
<i>Flûtes à bec / Recorders</i>	Lucile Perret, Matthieu Bertaud
<i>Hautbois / Oboe</i>	Johanne Maître
<i>Basson / Bassoon</i>	Mélanie Flahaut*
<i>Luth / Lute</i>	Thibaut Roussel*
<i>Orgue et clavecin / Organ and harpsichord</i>	Mathieu Valfré*
<i>Direction et orgue / Conducting and organ</i>	Sébastien Daucé

* basso continuo

Correspondances vers Bach

Depuis 2009, Correspondances a construit une identité sonore forte et bien identifiée, portée par une équipe resserrée de musiciens qui n'ont eu de cesse de défendre le répertoire du XVII^e siècle français partout dans le monde. Après une première incursion du côté de l'Angleterre, nous avons commencé en 2020 à explorer la musique de Buxtehude et Schütz. Cette expérience germanique élargie en 2025 à la cour de Suède a aiguisé notre curiosité pour ce qui s'est avéré d'emblée comme une évidence dans l'esthétique sonore de Correspondances : l'œuvre de Johann Sebastian Bach. La joie de faire sonner cette musique ensemble, d'y trouver autant de plaisir qu'avec notre cher répertoire français, d'aborder une terre connue de tous individuellement mais inconnue en groupe ont emporté définitivement la mise.

Le choix de consacrer ce premier album Bach à trois célèbres cantates provient autant du fait qu'elles soient l'œuvre d'un prodige de 22 ans, inspirées en ligne droite de Buxtehude et de la grande tradition germanique, que des couleurs de vents qui les caractérisent (les flûtes pour la BWV106, les anches pour la 131) : à l'époque, ces musiciens recherchés par Bach étaient souvent français. D'ailleurs, le rapport au texte, à la diction, le goût du contrepoint et l'application à en souligner chaque détail de ligne ne nous éloignent pas tellement de nos méthodes régulières de travail. La question n'a jamais été de révolutionner la lecture de ce répertoire, mais davantage d'y apporter la couleur sonore de Correspondances, de construire un discours ne cherchant pas tant le théâtre que la rhétorique qui est la source de cette musique.

Ainsi, sans abandonner ni même négliger le répertoire français, je rêve que nous puissions dans les années qui viennent, marcher côte à côte avec la musique de Johann Sebastian Bach car elle nourrit et ne peut que rendre meilleurs tous ceux qui la côtoient.

SÉBASTIEN DAUCÉ

Bach à Mühlhausen

Les rares œuvres vocales sacrées du jeune Johann Sebastian Bach écrites avant 1710 à nous être parvenues nous emmènent dans un monde marqué par la riche tradition musicale de l'Allemagne du Nord et du Centre. Mais, dès la deuxième décennie du XVIII^e siècle, cette diversité formelle, façonnée avant tout par des compositeurs tels Dietrich Buxtehude et Johann Pachelbel, fut presque entièrement supplantée par les moyens d'expression nés de la réforme stylistique qui s'était répandue depuis l'Italie. La logique inhérente aux grandes structures formelles et harmoniques qui prévalaient dans la nouvelle esthétique, ainsi que la réalisation dramatique cohérente des textes, incitèrent les jeunes maîtres, à la recherche de nouvelles possibilités expressives, à considérer la musique sacrée figurée plus ancienne – avec ses textes hétéroclites à dominante contemplative et son langage musical étroitement lié à l'illustration de mots individuels –, comme une impénétrable broussaille, à laquelle il fallait préférer les grandes arches de tension.

La cantate profane *Amante moribondo* du Vénitien Antonio Biffi, copiée par Bach vers 1708-1710 à Weimar, est une première preuve de son intérêt pour la cantate de style italien. Par la suite il modifia radicalement son propre style de cantate en très peu de temps. Il considérait manifestement ce nouveau langage comme un progrès si important qu'il ne reprit jamais pour ses exécutions ultérieures les cantates de ses débuts à Mühlhausen, à une seule exception près. Avec le recul historique, il ne faut cependant pas considérer l'abandon de conventions stylistiques longtemps cultivées comme le dépassement d'un stade révolu du développement ; dans notre perception musicale actuelle, les premières cantates de Bach sont ainsi sur un pied d'égalité avec les œuvres vocales de sa maturité artistique. L'album que voici permettra à l'auditeur de découvrir les beautés subtiles de trois œuvres de sa brève période de Mühlhausen (1707-1708) – onze mois seulement.

La genèse de la cantate de Pâques *Christ lag in Todesbanden* ("Christ gisait dans les liens de la mort", BWV 4) est probablement liée aux nouvelles fonctions de Bach, qui quittait alors Arnstadt pour Mühlhausen. Selon un procès-verbal établi dans le cadre du pourvoi du poste d'organiste à l'église Saint-Blaise de Mühlhausen, devenu vacant à la suite du décès de Johann Georg Ahle, "*le nommé Pach [sic] d'Arnstadt, [...] a récemment joué en épreuve, à Pâques*", s'assurant ainsi la position de candidat favori. Si Bach composa effectivement *Christ lag in Todesbanden* pour faire ses preuves, cela en expliquerait certaines particularités. Il s'y est en effet manifestement efforcé de montrer toute la palette de son art, et l'œuvre passe ainsi d'une strophe (*versus*) à l'autre, toujours avec la même mélodie de choral, à travers les modèles d'écriture les plus divers. De cette contrainte naît une richesse musicale presque inépuisable : la *sinfonia* introductive cache la mélodie du choral dans d'expressives figures de soupir, tandis que dans la strophe 1, elle apparaît avec ostentation en valeurs longues et s'intègre à un tissu polyphonique à six voix tout du long, qui réunit voix et instruments. Les strophes 2 et 3, ainsi que 5 et 6, confiées à des solistes, explorent différentes possibilités d'écriture en solo ou en duo tout en variant les combinaisons possibles entre voix et instruments. La strophe 4, au centre de l'œuvre, est un mouvement de motet rigoureusement élaboré, dans lequel Bach, sans abandonner la tonalité principale de *mi* mineur, fait résonner le choral transposé en *si* mineur comme *cantus firmus* à l'alto. Le dernier mouvement de la cantate (strophe 7) pose un problème de transmission historique, car seules subsistent les parties vocales d'une reprise à Leipzig datée de 1724. On y trouve à la fin – clairement identifiable comme un ajout ultérieur – un simple choral harmonisé à quatre voix. Comme Bach n'a développé ce type de mouvement qu'après 1714, il devait y avoir à l'origine un autre arrangement de la dernière strophe du choral, peut-être – comme le suggère la structure strictement symétrique de la cantate – une reprise de la strophe 1 avec un nouveau texte.

D'un point de vue stylistique et formel, on peut considérer la cantate funèbre *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* ("Le temps de Dieu est le meilleur des temps"), également connue sous le nom d'*Actus tragicus*, BWV 106, comme le pendant de la cantate de Pâques *Christ lag in Todesbanden*. On ne sait pas à quelle occasion l'œuvre fut composée ; on l'a parfois associée aux funérailles de l'oncle de Bach, Tobias Lämmerhirt (décédé le 10 août 1707), mais sans aucune preuve concrète. Les versets des Écritures et les strophes de choral, assemblés par un librettiste anonyme à partir d'écrits dévotionnels d'éminents théologiens (David von Schweinitz, *Hundert Evangelische Todes-Gedanken*, Breslau, 1663, et Johann Olearius, *Christliche Bet-Schule*, Leipzig, 1668), évoquent d'abord l'inéluctabilité de la mort humaine, puis la certitude de la résurrection, avant de conclure par une louange de la divine Trinité. Bach a su fondre avec génie cette diversité textuelle et thématique en une forme musicale cohérente, qui semble s'imposer d'elle-même. L'*Actus tragicus* est donc à juste titre considéré comme l'aboutissement suprême de l'ancienne forme de cantate. Les différentes sections sont disposées symétriquement autour du centre textuel et musical de l'œuvre – un chœur fugué avec soprano solo et citation instrumentale du choral. La rigueur musicale de cette séquence est encore renforcée par des symétries tonales, à quoi s'ajoute une conception musicale extrêmement différenciée qui donne rétrospectivement, et en même temps définitivement, un sens nouveau aux types formels traditionnels.

La cantate ***Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir*** (“Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur”, BWV 131) fait également partie du petit groupe d’œuvres que Bach composa alors qu’il occupait le poste d’organiste à l’église Divi Blasii de la ville impériale libre de Mühlhausen. On ne connaît pas les circonstances exactes de la composition, mais une note ajoutée par Bach à la fin de sa partition autographe nous livre un détail révélateur sur sa genèse : “*Mis en musique à la demande de M. le docteur [en théologie] Georg Christian Eilmar, par Joh. Seb. Bach, organiste à Mühlhausen*”. Georg Christian Eilmar, pasteur à l’église Sainte-Marie, était apparemment lié d’amitié avec Bach ; peu après, il fut le parrain de la première fille de Bach, Catharina Dorothea, pour son baptême. Le texte de BWV 131 est fondé sur le psaume 130, dans lequel sont insérées deux strophes du choral “Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” (“Seigneur Jésus-Christ, bien suprême”) de Bartholomäus Ringwaldt (1588). Comme dans la cantate de Pâques BWV 4 et l’*Actus tragicus* BWV 106, la disposition musicale est ici strictement symétrique. Au centre se trouve la magnifique fugue sur le verset psalmique “Meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort” (“Mon âme attend et j’espère en sa parole”), qui parcourt sans interruption un large spectre de tonalités et intègre l’écriture vocale à quatre voix à un tissu de figures instrumentales complémentaires. Cet imposant mouvement – un sommet dans l’œuvre de jeunesse de Bach – est flanqué de deux duos dans lesquels une voix présente un verset du psaume tandis que la seconde chante une strophe du choral. L’œuvre commence et se termine par deux *tutti* multiformes dans lesquels des sections concertantes, fuguées et en manière d’*arioso*, sont regroupées en unités plus grandes.

On comprend donc que les conseillers municipaux de Mühlhausen n’aient laissé partir Bach qu’à contrecœur lorsqu’il demanda son congé le 25 juin 1708. Le procès-verbal de la réunion du conseil municipal convoquée le lendemain indique : “*Comme il est impossible de le retenir, il faudra bien consentir à sa démission*”. Trente-cinq ans plus tard, un contemporain rapporte encore “*le grand dépit du conseil de Mühlhausen*” lorsque Bach fut nommé musicien de la chambre et organiste de la cour à Weimar, mettant ainsi un terme à sa première période de composition de cantates.

PETER WOLLNY
Traduction : Dennis Collins

Correspondances with Bach

Since 2009 Correspondances has built up a robust and well-defined sound, represented by a tightly-knit team of musicians who have consistently championed French 17th-century music worldwide. After a sortie into English early repertoire, we began in 2020 to explore the music of Buxtehude and Schütz. This German experience was expanded in 2025 to include music at the court of Sweden, sharpening our curiosity for what from the start proved itself to be a complete match with the ensemble's aesthetic ideals: the work of Johann Sebastian Bach. The sheer joy of performing this music together won us over completely, as did the experience of finding it as pleasurable as our beloved French repertoire, as we tackled pieces that each of us knew individually but had not experienced as a group.

Our decision to devote this first Bach album to three celebrated early cantatas rested as much on their being the work of a young prodigy only 22 years old, taking his inspiration directly from Buxtehude and the great German tradition, as for the vivid colours of the wind instruments that give them their character (the flutes in BWV 106 and the reed instruments in BWV 131). At this period, many of the players Bach engaged were French, and appropriately enough we found the way Bach sets these cantata texts, their musical diction and contrapuntal style, to be well in line with our usual practice of underlining every detail of the text, so quite close to our normal working methods. It was never our aim to give a revolutionary reading of this repertoire, rather to apply the sound colours that characterize Correspondances as an ensemble, and to construct a discourse focusing less on drama than on the rhetoric that lies at the heart of this music.

And so, without abandoning or at all neglecting French music, I have a dream that in the coming years we can walk side by side with the music of Johann Sebastian Bach, music that nourishes and never fails to elevate all those who live alongside it.

SÉBASTIEN DAUCÉ
Translation: John Thornley

Bach in Mühlhausen

The few surviving liturgical vocal works of the young Johann Sebastian Bach, from the period before 1710, allow us to access a world enlivened by the rich musical traditions of 17th-century Northern and Central Germany. During the second decade of the 18th century, the variety of musical forms largely cultivated by composers such as Dietrich Buxtehude and Johann Pachelbel was almost completely supplanted by the characteristics of the stylistic reform that spread from Italy. Given the inherent logic of the new aesthetic's predominant formal and harmonic macro-structures, and particularly the explicitly dramatic way in which words could now be set, the older style of figurative liturgical music, with its motley jumble of largely contemplative texts and its musical language so closely tied to the meaning of individual words, now seemed like an overgrown thicket to younger composers searching for new means of expression, who far preferred the broader arcs of tension provided by the new approach.

The first indication of Bach's encounter with the Italian cantata style is a copy he made in Weimar around 1708-10 of the secular cantata *Amante moribondo* by Venetian composer Antonio Biffi. After this, he fundamentally altered his own cantata style. He evidently thought this new idiom such a positive advance that in his later church performances – except on one occasion – he never again drew on the early cantatas of his time at Mühlhausen. Seen from an historical distance however, an abandonment of long-held stylistic conventions should in no way be seen as overcoming an outdated developmental stage. In our contemporary sense of musical values, Bach's early cantatas rank as entirely equal to the vocal works of his artistic maturity. In this present album, listeners have the opportunity of discovering for themselves the subtle beauties of three compositions from Bach's brief eleven-month period at Mühlhausen (1707-8).

The Easter Cantata '**Christ lag in Todesbanden**' ('Christ lay in the Bonds of Death' BWV 4) probably originated with Bach's professional move from Arnstadt to Mühlhausen. According to a note about the reappointment to the vacancy at Mühlhausen's church of St Blaise (Blasiuskirche) caused by the death of the previous organist, Johann Georg Ahles, 'Bach from Arnstadt [...] recently played at Easter, as an audition,' and so became the chosen candidate for the post. Viewing this cantata as an audition piece explains some of its particularities. Evidently Bach was keen to show the whole range of his artistry; accordingly, one after the other, the verses of the chorale display the widest possible gamut of compositional treatments, with the very limitation of the unchanging melody producing a virtually inexhaustible treasure chest of invention. In the opening Sinfonia the chorale melody is concealed within expressively sighing figures, only to emerge plainly and clearly in Verse 1 in long-held notes, embedded throughout in a six-part polyphonic texture of voices and instruments. Verses 2 and 3, as well as 5 and 6, feature the vocal soloists, affording Bach many opportunities of displaying different solo and duet techniques, as well as varying the different possibilities of combining voices with instruments. The centrally-placed Verse 4 is a strictly-worked imitative choral motet, where Bach transposes the chorale melody into B minor as a cantus firmus in the alto part, while nonetheless managing to maintain the overall key of E minor. Establishing the authentic original version of the final movement (Verse 7) presents a problem, as we have only the parts from a 1724 revival performance in Leipzig, and they contain – clearly as a later addition – a simple four-part arrangement of the chorale as an ending. Though this is a frequent feature of the Leipzig cantatas, Bach did not begin to apply and develop it until after 1714, so originally there must have been a different arrangement of the final verse of the chorale; given the work's strictly symmetrical layout, Verse 1 may very possibly have been reprised at the end, set to the text of Verse 7.

The funeral cantata known as *Actus tragicus*, '**Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit**' ('God's Time is the Best Time' BWV 106) is stylistically and formally closely related to the Easter Cantata 'Christ lag in Todesbanden'. The occasion for which BWV 106 was composed is unknown; it has been suggested that it was intended for the burial of Bach's uncle Tobias Lämmerhirt (who died on 10 August 1707), though there is no concrete evidence for this. The cantata's anonymous compiler drew on the devotional texts of prominent 17th-century theologians David von Schweinitz (*Hundert Evangelische Todes-Gedanken*,¹ Breslau 1663) and Johann Olearius (*Christliche Bet-Schule*,² Leipzig 1668) for an assembly of verses from the Bible (and from Lutheran chorales) that address the inevitability of death, but also the ensuing certainty of resurrection, with a final doxology in praise of the Holy Trinity. Bach brilliantly fused this heterogeneous web of words into a cohesive and downright compelling musical form. Indeed, the *Actus tragicus* is rightly considered the crowning achievement of the older cantata type. Its movements are symmetrically arranged around the textual and musical centre of the work, a choral fugato featuring additionally a soprano solo and an instrumental chorale statement. The musical rigour of this formal arrangement is heightened still further through a palindromic symmetry of keys. An additional refinement is Bach's extraordinarily subtle musical characterization, which gives the traditional forms new meaning in retrospect, while also bidding them farewell.

¹ *One Hundred Evangelical Reflections on Death*

² *A Christian School of Prayer*

The Cantata **‘Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir’** (‘Out of the Depths I Cry to Thee, O Lord’, BWV 131) also belongs to the handful of works composed during Bach’s time as organist at the Blasiuskirche of the Free Imperial City of Mühlhausen. What prompted this cantata is not known, but a note Bach jotted down at the end of his manuscript score gives us a clue: ‘Set to music at the request of Herr Dr Georg Christ[ian] Eilmar by Joh. Seb. Bach, Org[anist] at Mühlhausen’. Eilmar was Pastor at Mühlhausen’s Marienkirche (Church of Our Lady), and was evidently on friendly terms with Bach, for shortly afterwards he was godfather to Bach’s first daughter Catharina Dorothea at her christening. Cantata 131 is a setting of Psalm 130, interpolating two verses of the chorale, ‘Herr Jesu Christ, du höchstes Gut’ by Bartholomäus Ringwaldt (1588). As with the Easter Cantata BWV 4 and the *Actus tragicus* BWV 106, there is a strict symmetry to the overall form. At the work’s central point is the superb fugal setting of Psalm 130 v.5, ‘My soul has waited and hoped for the word of the Lord’: without even a momentary pause, it roams freely through a wide range of keys, its four-voiced polyphony embedded in a web of instrumental motives complementing the vocal lines. This impressive movement – a high point in Bach’s early compositions – is flanked by two duets, in which one of the voices presents a line of the Psalm, while the other sings a verse of the chorale. The work begins and ends with two multiform tutti movements combining concertante, arioso and fugato sections.

When Bach requested permission to resign his post, on 25 June 1708, we can understand only too well why the councillors of Mühlhausen were reluctant to let him go. The relevant minute of the meeting of the Council convened the following day states: ‘Since he cannot be stayed, we should consent to his resignation.’ Even 35 years after the event, a contemporary witness could still recall ‘Mühlhausen Council’s great feelings of frustration’, when Bach accepted his appointment as chamber musician and court organist at Weimar, thus bringing to an end the first creative phase of his work as a composer of cantatas.

PETER WOLLNY
Translation: John Thornley

Das Ensemble Correspondances auf dem Weg zu Bach

Seit 2009 hat sich das Ensemble Correspondances eine starke, gut wiedererkennbare Klangidentität erworben. Sie wird von einer eingeschworenen Gruppe von Musikern gepflegt, die sich unermüdlich und weltweit für das französische Repertoire des 17. Jahrhunderts einsetzen. Auf einen ersten Abstecher nach England folgte 2020 unsere Erkundung der Kompositionen von Buxtehude und Schütz.

Zu dieser Erfahrung mit deutscher Musik kam 2025 die Beschäftigung mit Komponisten am schwedischen Hof hinzu, und daraus ergab sich eine verstärkte Neugier auf etwas, das sich als selbstverständliches Element der Klangästhetik unseres Ensembles herausstellte: das Werk von Johann Sebastian Bach. Die Wonne, seine Musik gemeinsam zum Klingen zu bringen und an ihr so viel Gefallen zu finden wie an unserem geliebten französischen Repertoire, sowie die Annäherung an eine Welt, die jedem einzelnen Mitglied bekannt ist, die wir aber noch nicht als Gruppe erlebt hatten, brachte endgültig etwas in Gang.

Dass wir unser erstes Bach-Album drei berühmten Kantaten widmen wollten, ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass es sich um die Schöpfung eines 22-jährigen, direkt von Buxtehude und der großen deutschen Tradition inspirierten Genies handelt; zum andern hat es mit den für diese Werke charakteristischen Klangfarben der Bläser zu tun (der Flöten in BWV 106 und der Rohrblattinstrumente in BWV 131): Damals kamen nämlich diese von Bach begehrten Musiker oft aus Frankreich. Im Übrigen stehen das Verhältnis zum Text und zur Diktion sowie der Stil des Kontrapunkts und unser Bemühen, jedes Detail seiner Linien herauszuarbeiten, in der Kontinuität unserer gewohnten Arbeitsmethoden. Es ging nie darum, die Lesart dieses Repertoires zu revolutionieren, sondern eher darum, ihm die Klangfarbe zu verleihen, die dem Ensemble Correspondances eigen ist, und einen Diskurs zu entwickeln, wobei aber weniger das Theatralische gesucht werden sollte, als vielmehr die Rhetorik, welche die Quelle dieser Musik ist.

Ohne das französische Repertoire aufzugeben oder es zu vernachlässigen, träume ich nun davon, dass wir in den kommenden Jahren Seite an Seite mit der Musik von Johann Sebastian Bach schreiten können. Denn sie nährt alle, die mit ihr in Berührung kommen, und kann sie nur zu besseren Menschen machen.

SÉBASTIEN DAUCÉ
Übersetzung: Irène Weber-Froese

Bach in Mühlhausen

Die wenigen erhaltenen geistlichen Vokalwerke des jungen Johann Sebastian Bach aus der Zeit vor 1710 führen uns in eine von der reichen Musiktradition Nord- und Mitteldeutschlands erfüllte Welt. Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts wurde die maßgeblich von Komponisten wie Dietrich Buxtehude und Johann Pachelbel geschaffene Vielfalt an Formen dann aber nahezu vollständig von den Ausprägungen der sich von Italien her ausbreitenden Stilreform verdrängt. Die inhärente Logik der in der neuen Ästhetik vorherrschenden großräumigen formalen und harmonischen Strukturen sowie besonders auch die konsequente dramatische Umsetzung der textlichen Vorgaben ließen den jüngeren, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchenden Meistern die ältere figurale Kirchenmusik mit ihren bunt zusammengewürfelten, vorwiegend kontemplativen Texten und einer eng auf die Ausdeutung einzelner Wörter bezogenen Musiksprache wie ein knorrig-verwachsenes Gestrüpp erscheinen, dem die weitgeschwungenen Spannungsbögen vorzuziehen waren.

Ein erster Beleg für Bachs Rezeption des italienischen Kantatenstils ist die von ihm um 1708-1710 in Weimar kopierte weltliche Kantate „Amante moribondo“ des Venezianers Antonio Biffi. In der Folge veränderte er seinen Kantatenstil innerhalb kurzer Zeit grundlegend. Das neuartige Idiom empfand er offensichtlich als so großen Fortschritt, dass er – mit einer einzigen Ausnahme – in seinen späteren Aufführungen nie wieder auf die frühen Kantaten seiner Mühlhäuser Zeit zurückgriff. Aus der historischen Distanz betrachtet sollte die Abkehr von lange gepflegten stilistischen Konventionen aber keineswegs als Überwindung eines überholten Entwicklungsstadiums betrachtet werden, und so stehen in unserem heutigen musikalischen Empfinden Bachs frühe Kantaten ebenbürtig neben den Vokalwerken seiner künstlerischen Reifezeit. Die vorliegende CD bietet dem Hörer die Gelegenheit, die subtilen Schönheiten dreier Kompositionen aus Bachs nur elf Monate währendender Mühlhäuser Zeit (1707/08) zu entdecken.

Die Entstehung der Osterkantate **„Christ lag in Todesbanden“** BWV 4 steht wahrscheinlich mit Bachs Stellenwechsel von Arnstadt nach Mühlhausen in Verbindung: Einer Protokollnotiz im Kontext der Wiederbesetzung der durch den Tod Johann Georg Ahles vakant gewordenen Organistenstelle an der Mühlhäuser Blasiuskirche zufolge hatte der Organist „Pachen von Arnstadt [...] neulich auff Ostern die probe gespielet“ und sich damit die Position des favorisierten Kandidaten gesichert. Die Einordnung von „Christ lag in Todesbanden“ als Probemusik erklärt einige der Besonderheiten des Werks. Offenbar war Bach darum bemüht, die gesamte Palette seiner Kunstfertigkeit vorzuführen, und so durchschreitet die Komposition von Vers zu Vers bei stets gleicher Choralmelodie die unterschiedlichsten Satzmodelle. Aus der Beschränkung erwächst hier ein schier unermesslicher Reichtum: Die Sinfonia versteckt die Choralweise in ausdrucksvollen Seufzerfiguren, in Vers 1 hingegen erscheint sie plakativ in langen Notenwerten und eingebettet in ein durchweg sechsstimmiges polyphones Geflecht aus Vokalstimmen und Instrumenten. Die solistisch besetzten Verse 2 und 3 sowie 5 und 6 erkunden verschiedene Möglichkeiten der Solo- und Duett-Technik und variieren zugleich die Kombinationsmöglichkeiten von Singstimme und Instrumenten. Vers 4, im Zentrum des Werks, ist ein streng gearbeiteter motettischer Satz, in dem Bach, ohne die Grundtonart e-Moll aufzugeben, den nach h-Moll transponierten Choral als cantus firmus im Alt erklingen lässt. Ein Überlieferungsgeschichtliches Problem bietet der Schlusssatz der Kantate (Vers 7), von der nur die Stimmen einer auf 1724 datierten Leipziger Wiederaufführung erhalten sind. In diesen Stimmen ist an letzter Stelle – deutlich als Nachtrag erkennbar – ein schlichter vierstimmiger Kantionalsatz eingetragen. Da Bach diesen Satztyp jedoch erst nach 1714 entwickelte, muss hier ursprünglich eine andere Bearbeitung der letzten Choralstrophe gestanden haben, vielleicht – dies legt die streng symmetrische Anlage der Kantate nahe – eine neu textierte Wiederholung von Vers 1.

Die auch unter der Bezeichnung *Actus tragicus* bekannte Trauerkantate **„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“** BWV 106 ist in stilistischer und formaler Hinsicht als Schwesterstück der Osterkantate „Christ lag in Todesbanden“ zu betrachten. Der Anlass, zu dem das Werk komponiert wurde, ist nicht bekannt; gelegentlich wurde die Komposition mit der Beisetzung von Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt (gestorben am 10. August 1707) in Verbindung gebracht, doch fehlen hierfür konkrete Beweise. Die von einem unbekannten Kompilator aus Andachtstexten prominenter Theologen (David von Schweinitz, *Hundert Evangelische Todes-Gedanken*, Breslau 1663, und Johann Olearius, *Christliche Bet-Schule*, Leipzig 1668) zusammengestellten Bibel- und Choralverse behandeln zunächst die Unausweichlichkeit des menschlichen Sterbens und sodann die Gewissheit der Auferstehung, bevor sie schließlich in eine Lobpreisung der göttlichen Dreieinigkeit münden. Diese textliche und inhaltliche Vielfalt vermochte Bach auf geniale Weise in eine kohärente, ja zwingend wirkende musikalische Form umzusetzen. Der *Actus tragicus* gilt somit zu Recht als die krönende Vollendung der älteren Kantatenform. Die einzelnen Abschnitte sind symmetrisch um das textliche und musikalische Zentrum der Komposition angeordnet, einen fugierten Chorsatz mit Sopransolo und instrumentalem Choralzitat. Die musikalische Stringenz dieser Abfolge wird durch tonartliche Symmetrien noch verstärkt. Hinzu kommt eine außerordentlich differenzierte musikalische Gestaltung, die den traditionellen Formtypen rückwirkend und zugleich abschließend neuen Sinn verleiht.

Auch die Kantate „**Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir**“ BWV 131 gehört zu der kleinen Gruppe von Werken, die Bach in seiner Amtszeit als Organist der Divi-Blasii-Kirche der Freien Reichsstadt Mühlhausen komponierte. Ein genauer Anlass ist zwar nicht bekannt, doch verrät eine von Bach am Ende seiner autographen Partitur angebrachte Notiz ein bemerkenswertes Detail zur Entstehung: „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Music gebracht von Joh: Seb: Bach Org: Molhusino“. Georg Christian Eilmars war als Pastor an der Marienkirche tätig und offenbar mit Bach befreundet; wenig später übernahm er bei der Taufe von Bachs erster Tochter Catharina Dorothea deren Patenschaft. Als Textgrundlage für BWV 131 diente der 130. Psalm, in den zwei Strophen aus dem Choral „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt (1588) eingefügt sind. Wie bei der Osterkantate BWV 4 und dem *Actus tragicus* BWV 106 ist die musikalische Disposition auch hier streng symmetrisch. Im Mittelpunkt steht die großartige Fuge über dem Psalmvers „Meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort“, die ohne Zäsuren durch ein weites Tonartenspektrum wandert und den vierstimmigen Vokalsatz in ein Gewebe aus komplementär zusammengesetzten Instrumentalfiguren einbettet. Dieser imposante Satz – ein Höhepunkt in Bachs frühem Schaffen – wird von zwei Duetten flankiert, in denen jeweils eine Singstimme einen Psalmvers präsentiert, während die zweite eine Choralstrophe vorträgt. Das Werk beginnt und endet mit zwei vielgestaltigen Tuttisätzen, in denen konzertierende, ariose und fugierte Abschnitte zu größeren Einheiten zusammengefasst sind.

Dass die Mühlhäuser Ratsleute Bach nur ungern ziehen ließen, nachdem er am 25. Juni 1708 um seine Entlassung gebeten hatte, ist nur zu verständlich. So heißt es in dem Protokoll der am darauffolgenden Tag anberaumten Ratssitzung: „Weil er nicht aufzuhalten, müste mann wohl in seine *dimission consentiren*“. Und noch 35 Jahre später berichtet ein Zeitgenosse von dem „großen Verdruß des Raths zu Mühlhausen“, als Bach als Kammermusikus und Hoforganist nach Weimar berufen wurde und damit die erste Phase seines Kantatenschaffens beendete.

PETER WOLLNY

1 | **I. Sonatina**

2 | **Ila. Coro**

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
In ihm leben, weben und sind wir,
Solange er will.
In ihm sterben wir zur rechten Zeit,
Wenn er will.

3 | **Ilb. Aria (Tenore)**

Ach, Herr, lehre uns bedenken,
Dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden.

4 | **Ilc. Aria (Basso)**

Bestelle dein Haus!
Denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben.

5 | **Ild. Coro**

Es ist der alte Bund:
Mensch, du musst sterben!
Ja, komm, Herr Jesu!

6 | **IIla. Aria (Alto)**

In deine Hände befehl ich meinen Geist;
Du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott.

7 | **IIlb. Aria (Basso) e Corale**

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen
Getrost ist mir mein Herz und Sinn.
Sanft und stille.
Wie Gott mir verheißen hat:
Der Tod ist mein Schlaf worden.

8 | **IV. Coro**

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit
Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
Dem Heiligen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft
Macht uns sieghaft
Durch Jesum Christum, Amen.

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir BWV 131
Psalm 130 & Bartholomäus Ringwaldt

9 | **I. Sinfonia e Coro**

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren merken auf
Die Stimme meines Flehens!

I. Sonatine

Ila. Chœur

Le règne de Dieu est le meilleur de tous.
C'est en lui que nous avons la vie, le mouvement
et l'être,
Aussi longtemps qu'il le veut.
C'est en lui que nous mourons à l'heure fixée,
Quand il le veut.

Ilb. Air (Ténor)

Ah, Seigneur, apprends-nous à penser
Que nous devons mourir, afin que nous nous
appliquions à la sagesse.

Ilc. Air (Basse)

Mets ta maison en ordre !
Car tu es mortel et tu ne survivras pas.

Ild. Chœur

C'est l'Alliance ancienne :
Homme, tu dois mourir !
Oui, viens, Seigneur Jésus !

IIla. Air (Alto)

Entre tes mains je remets mon esprit ;
C'est toi qui m'as racheté, Seigneur, toi, le Dieu fidèle.

IIlb. Air (Basse) et Choral

Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis.
Je pars dans la joie, je pars dans la paix,
Car c'est ce que Dieu veut.
Cœur et esprit sont apaisés
Dans la sérénité et dans la paix,
Ainsi que Dieu l'a promis :
La mort est mon sommeil.

IV. Chœur

Gloire, louange, honneur et splendeur
Te soient rendus, Dieu le Père, le Fils
Et le Saint-Esprit.
La force divine
Nous rend vainqueurs
Par Jésus-Christ. Amen.

I. Sinfonia et Chœur

Des profondeurs, Seigneur, je crie vers toi.
Seigneur, entends ma voix, que tes oreilles soient attentives
À la voix de mes suppliques !

I. Sonatina

Ila. Chorus

God's time is the very best time.
In Him we live, and move, and have our being,
For as long as He wishes.
In Him we die at the appointed time,
When He wishes.

Ilb. Aria (Tenor)

Ah, Lord, teach us to remember
That we must die, that we may apply our hearts
unto wisdom.

Ilc. Aria (Bass)

Set thine house in order:
For thou shalt die and not live.

Ild. Chorus

For the covenant from the beginning is:
Thou shalt die the death.
Even so, come, Lord Jesus!

IIla. Aria (Alto)

Into thine hand I commit my spirit:
Thou hast redeemed me, O Lord God of truth.

IIlb. Aria (Bass) and Choral

Today shalt thou be with me in paradise.
With peace and joy I depart
In God's will;
My heart and mind are consoled,
Gentle and still,
As God promised me;
Death has become my sleep.

IV. Chorus

Glory, praise, honour and splendour
Be prepared for thee, God Father and Son,
The Holy Ghost by name!
May divine strength
Make us victorious
Through Jesus Christ, Amen.

I. Sinfonia and Chorus

Out of the depths I cry to Thee, O Lord,
Lord, hear my voice, let your ears be attentive
To the voice of my pleading!

- 10 | **II. Aria (Basso) e Corale**
 So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?
 Erbarm dich mein in solcher Last,
 Nimm sie aus meinem Herzen,
 Dieweil du sie gebüßt hast
 Am Holz mit Todesschmerzen,
 Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.
 Auf dass ich nicht mit großem Weh
 In meinen Sünden untergeh,
 Noch ewiglich verzage.

- 11 | **III. Coro**
 Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein
 Wort.

- 12 | **IV. Aria (Tenore) e Corale**
 Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu
 der andern.
 Und weil ich denn in meinem Sinn,
 Wie ich zuvor geklaget,
 Auch ein betrübter Sünder bin,
 Den sein Gewissen naget,
 Und wollte gern im Blute dein
 Von Sünden abgewaschen sein
 Wie David und Manasse.

- 13 | **V. Corale**
 Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn
 Ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.
 Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Christ lag in Todesbanden BWV 4

- 14 | **I. Sinfonia**
- 15 | **II. Versus 1**
 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!
- 16 | **III. Versus 2**
 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,
 Hielt uns in seinem Reich gefangen.
 Halleluja!

- II. Air (Basse) et Choral**
 Seigneur, si tu tiens compte de nos péchés, qui subsistera, Seigneur ?
 Aie pitié de moi, qui porte un tel fardeau,
 Enlève-le de mon cœur,
 Puisque tu l'as racheté sur le bois
 De la croix par les affres de la mort,
 Car le pardon est auprès de toi, afin qu'on te craigne.
 Afin que je ne meure pas
 En grande souffrance dans mes péchés
 Ni ne désespère éternellement.

- III. Chœur**
 J'attends le Seigneur, mon âme attend, et j'espère
 en sa parole.

- IV. Air (Ténor) et Choral**
 Mon âme attend le Seigneur d'une veille matinale à l'autre.
 Et puisque, dans mes pensées,
 Comme je viens de le déplorer,
 Je suis un pécheur affligé,
 Que ronge sa conscience,
 Je voudrais dans ton sang
 Être lavé de mes péchés
 Comme David et Manassé.

- V. Choral**
 Israël, mets ton espoir dans le Seigneur : car auprès du Seigneur
 Est la grâce, et abondance de rédemption est auprès de lui.
 Et il rachètera d'Israël tous les péchés.

I. Sinfonia

- II. Verset 1**
 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, lui être reconnaissant
 Et chanter alléluia,
 Alléluia !

- III. Verset 2**
 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
 À s'emparer de nous
 Et à nous retenir captifs dans son empire.
 Alléluia !

- II. Aria (Bass) and Choral**
 If you should reckon up our iniquities, O Lord, who shall survive?
 Have mercy on me in my burden of sin,
 Take it from my heart,
 Since you have atoned for it
 On the wood of the Cross with your pains of death,
 For with you is forgiveness, that we may fear you.
 So that I may not in great sorrow
 Succumb to my sins,
 And for ever despair.

- III. Chorus**
 I wait for the Lord, my soul waits for him, and I hope
 in his word.

- IV. Aria (Tenor) and Choral**
 My soul waits for the Lord, from one morning watch till the next.
 And because, in my mind,
 As I have previously lamented,
 I too am a troubled sinner,
 Gnawed at by his conscience,
 One who truly wants your Blood
 To wash him clean of sin
 Like David, and Manasseh.

- V. Choral**
 Let Israel hope in the Lord; for with the Lord
 There is mercy and plentiful redemption.
 And he shall redeem Israel from all his sins.

I. Sinfonia

- II. Verse 1**
 Christ lay in the bonds of death,
 Sacrificed for our sins.
 He has risen again
 And has brought us life;
 We must be joyful for this,
 Praise God and be grateful to Him
 And sing Hallelujah,
 Hallelujah!

- III. Verse 2**
 No one could overcome Death
 Among all mankind:
 This was all caused by our sin;
 No innocence was to be found.
 For that reason, Death came so soon
 And took power over us,
 Held us captive in his kingdom.
 Hallelujah!

17 | **IV. Versus 3**

Jesus Christus, Gottes Sohn,
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weggetan,
Damit dem Tod genommen
All sein Recht und sein Gewalt,
Da bleibt nichts denn Tods Gestalt,
Den Stachel hat er verloren.
Halleluja!

18 | **V. Versus 4**

Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündigt das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja!

19 | **VI. Versus 5**

Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten,
Das ist hoch an des Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten,
Das Blut zeichnet unsre Tür,
Das hält der Glaub dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Halleluja!

20 | **VII. Versus 6**

So feiern wir das hohe Fest
Mit Herzensfreud und Wonne,
Das uns der Herre scheinen lässt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnade Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Halleluja!

21 | **VIII. Versus 7**

Wir essen und leben wohl
In rechten Osterfladen,
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden,
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel allein,
Der Glaub will keins andern Leben.
Halleluja!

IV. Verset 3

Jésus-Christ, fils de Dieu,
Est venu à notre place
Et a chassé le péché,
Retirant ainsi à la mort
Tous ses droits et sa puissance,
Il ne reste plus rien de la mort,
Elle a perdu son dard.
Alléluia !

V. Verset 4

Ce fut une étrange guerre
Qui opposa la mort à la vie.
La vie a remporté la victoire,
Elle a anéanti la mort.
L'Écriture a annoncé
Comment une mort supprima l'autre,
La mort est devenue une dérision.
Alléluia !

VI. Verset 5

Voici le juste agneau pascal
Offert par le Seigneur.
Haut sur le tronc de la Croix
Il a été immolé avec le plus fervent amour,
Son sang marque notre porte.
La foi tient la mort en échec,
Le bourreau ne nous atteindra plus.
Alléluia !

VII. Verset 6

Aussi célébrons-nous la grande fête
Dans l'allégresse du cœur et les délices
Que le Seigneur nous dispense :
Il est lui-même le soleil
Qui illumine de sa grâce
Tout notre cœur ;
La nuit du péché s'est évanouie.
Alléluia !

VIII. Verset 7

Nous mangeons pour notre bien-être
La juste galette de Pâques ;
Le vieux levain ne doit pas
Être associé à la parole de grâce ;
Christ sera notre nourriture
Et lui seul rassasiera notre âme.
Le croyant ne veut pas d'autre vie.
Alléluia !

IV. Verse 3

Jesus Christ, the Son of God,
Has come in our stead
And has cast sin aside,
Thereby taking from Death
All his rights and his power.
There remains naught but Death's form;
His sting he has lost.
Hallelujah!

V. Verse 4

There was a wondrous war
Between Life and Death.
Life won the victory
And Death was swallowed up.
This was written in the scriptures,
How one Death consumed the other,
And thus made a mockery of Death.
Hallelujah!

VI. Verse 5

Here is the true Passover Lamb,
That God has offered:
High upon the Cross's tree
It was roasted in ardent love.
Its blood marks our doors.
Faith holds it up before Death;
The murderer can no longer harm us.
Hallelujah!

VII. Verse 6

So we celebrate the high feast
With heartfelt joy and delight
That the Lord lets shine for us:
He is Himself the sun
Who through the splendour of His grace
Lights up our hearts completely;
The night of sin has disappeared.
Hallelujah!

VIII. Verse 7

We eat and live well
With the true unleavened bread of Easter;
The old leaven must not
Be mingled with the Word of Grace.
Christ will be our food henceforth;
He alone will nourish the soul.
Faith wants no other life.
Hallelujah!

Ensemble Correspondances - Sébastien Daucé - Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

Septem Verba & Membra Jesu Nostri

DIETRICH BUXTEHUDE

Membra Jesu nostri, BuxWV 75

Klag-Lied, BuxWV 76/2

Mit Fried und Freud, BuxWV 76/1

Herzlich lieb, BuxWV 41

HEINRICH SCHÜTZ

Da Jesus an dem Kreuze stund

Erbarm dich mein, o Herre Gott

LÜDERT DIJKMAN

Lamentum eller En Sorge-Music

2 CD HMM 902350.51



“Chanteurs et instrumentistes sont ici au sommet de leur art pour servir au mieux ce répertoire d’une beauté austère, dans une remarquable lisibilité du texte.” – **Res Musica**

“Vocal forces of just 10 singers supported by the same number of instrumentalists bring a level of intimacy that is entirely appropriate to this programme of 17th-century music reflecting on the Passion.” – **Gramophone**

„Ein ungeheuer eindrückliches Trauermusiken- und Kreuzmeditationen-Programm, in das man sich einen langen Abend lang wirklich tief versenken kann.“ – **Rondo**

Northern Light

Echoes from the 17th-century Scandinavia
Motets & other pieces by TUNDER, POHLE,

PERANDA, KNÜPFER, J. C. BACH,

FISCHER, GEIST, KRIEGER, etc.

Lucile Richardot, mezzo-soprano

CD HMM 905368



“Un pur bonheur.” – **Télérama**

“Ensemble Correspondances conjure up an intimate, focused sound world, in which every detail tells.” – **Gramophone**



„Wieder einmal erweisen sich die Musiker angesichts ihrer gemeinsamen, lebendigen, farbintensiven und natürlichen Darstellung als purer Glücksfall, als Ausnahmeerscheinung.“ – **Rondo**



théâtre de Caen

Projet unique en France, le **théâtre de Caen** a pour singularité d'être un lieu de production lyrique tout en ouvrant sa programmation à l'ensemble des genres du spectacle vivant. Opéra, concert, théâtre, théâtre musical, danse, nouveau cirque, cultures du monde... chaque spectacle allie exigence artistique et ouverture au plus grand nombre. Une place privilégiée dans la programmation est accordée à la musique, du baroque au contemporain en passant par la musique classique et romantique, le jazz et les musiques du monde. Le théâtre de Caen est une scène identifiée pour la musique baroque.

Le théâtre de Caen est celui de la Ville de Caen. Il bénéficie du soutien de la Région Normandie pour la programmation lyrique, le théâtre musical. En 2015, il a été conventionné par l'État comme scène pour le développement de l'art lyrique et le théâtre musical. Chaque saison, il propose a minima quatre opéras qu'il produit ou coproduit, ou dont il assure la production déléguée. Sa programmation lui permet de figurer en bonne place au sein d'un prestigieux réseau opératique européen.

La saison d'opéras du théâtre de Caen est construite en coproduction avec des maisons lyriques françaises et européennes, prestigieuses et reconnues : Opéra-Comique, Opéra de Lille, Festival International d'Art lyrique d'Aix-en-Provence, Grand Théâtre du Luxembourg, Théâtre national de Prague... Certaines productions ont franchi les frontières européennes et ont ainsi été reprises à New York ou encore au Bolchoï à Moscou.

Des artistes en résidence - L'Ensemble Correspondances est en résidence au théâtre de Caen depuis janvier 2016. Son chef d'orchestre Sébastien Daucé réunit chanteurs et instrumentistes autour d'un répertoire français sacré du ^{xvii} siècle. En novembre 2017, le théâtre de Caen produisait *Le Ballet royal de la nuit* dirigé par Sébastien Daucé à la tête de de l'ensemble Correspondances mis en scène et chorégraphié par Francesca Lattuada. Ce spectacle a été un grand succès public et médiatique. En novembre 2023, *David et Jonathas*, nouvelle production du théâtre de Caen dirigée par Sébastien Daucé, est créée à Caen avant une tournée de dix dates à l'Opéra national de Lorraine, au Théâtre des Champs-Élysées, au Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg et à l'Opéra de Lille. La Maîtrise de Caen et La Scuola de Caen, constituées d'élèves issus des classes à horaires aménagés, présentent une saison d'auditions gratuites en l'église Notre-Dame de la Gloriette et participe aux opéras présentés au cours de la saison.

Le public d'abord - Le théâtre de Caen met en place de multiples initiatives afin de s'adresser au plus grand nombre : une offre tarifaire adaptée, des rendez-vous gratuits, des temps de rencontres avec les artistes, des répétitions ouvertes, des représentations pour les scolaires...

Gratuité et sensibilisation - Cinquante rendez-vous sont proposés en entrée libre chaque saison. Le théâtre de Caen veille tout particulièrement à ses actions de médiation et de sensibilisation en direction des jeunes spectateurs et des publics éloignés.



La Fondation Correspondances a été créée pour servir l'indépendance et l'excellence des projets de l'ensemble, avec l'objectif de redonner toute sa place au répertoire musical hérité du ^{xvii} siècle.

La Fondation Correspondances est pensée pour une promotion large du baroque en permettant le soutien d'un long travail de recherche, d'édition, de production qui mobilise chercheurs, musicologues, interprètes et éditeurs en amont de projets musicaux innovants.

La Fondation Correspondances est placée sous l'égide de la Fondation Léa & Napoléon Bullukian, fondation abritante reconnue d'utilité publique.



En savoir plus sur la Fondation Correspondances :

Ayant retrouvé toute sa splendeur après des années de travaux, la Chapelle Corneille est confiée à l'Opéra Orchestre Normandie Rouen depuis la saison 2018-2019. Doté de 600 places, cet écran s'ouvre à toutes les esthétiques et est le cadre privilégié pour accueillir les ensembles et artistes indépendants.

Au-delà des ouvrages lyriques et de la saison symphonique de son orchestre, la programmation de l'Opéra Orchestre Normandie Rouen, reflet de la richesse de toutes les esthétiques musicales, propose plus de 200 spectacles différents au Théâtre des Arts, à la Chapelle Corneille et sur tout le territoire normand.

operaorchestrenormandierouen.fr



Correspondances est en résidence au théâtre de Caen.

Il reçoit le soutien en résidence de création de la vie brève - Théâtre de l'Aquarium.

Correspondances est soutenu par le Ministère de la Culture – DRAC Normandie, la Région Normandie, le Département du Calvados, la Ville et le théâtre de Caen.

L'ensemble est aidé par la Fondation Correspondances qui réunit des mélomanes actifs dans le soutien de la recherche, de l'édition et de l'interprétation de la musique du XVIII^e siècle.

Il reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français, de l'ODIA Normandie et du Centre National de la Musique pour ses activités de concert, d'export et d'enregistrements discographiques.

L'ensemble Correspondances est membre d'Arviva - Arts vivants, Arts durables, et s'engage pour la transition environnementale du spectacle vivant. L'ensemble est membre de la FEVIS, de Scène Ensemble et du Réseau Européen de Musique Ancienne.

L'ensemble Correspondances est lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral de la Fondation Bettencourt Schueller.

La Fondation d'entreprise Société Générale est mécène de l'ensemble Correspondances.



Nous remercions la Chapelle Corneille – Auditorium de Normandie, où a eu lieu l'enregistrement, pour son accueil.

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : 27-29 août 2024, Chapelle Corneille, Rouen (France)

Production exécutive : Céline Portes, Timothé Juton, Emilia Vergara Echeverri,
Clémentine Leyer, Léa Desbiens, Laure Ménégos, Margaux Albarel, Lilah Immerechts

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Prise de son : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Montage : Aude Besnard et Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

Accord : Mathieu Valfré

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

Photo Sébastien Daucé : © Marco Borggreve

Photo Chapelle Corneille : © Caroline Dautre

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

ensemblecorrespondances.com