



**MEINE SEELE**  
German Sacred Music

**MATTHEW WHITE**

**TEMPO RUBATO**  
Alexander Weimann



# MEINE SEELE

Musique sacrée allemande  
German Sacred Music

**MATTHEW WHITE**

Contre-ténor | Countertenor

**TEMPO RUBATO**

Alexander Weimann

## JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

### Cantate | *Cantata Widerstehe doch der Sünde* BWV 54 [ 9:52 ]

pour voix d'alto, 2 violons, 2 altos et basse continue | *for alto voice, 2 violins, 2 violas, and continuo* (manus., Weimar, 1714)

- 1 ■ *Aria* [ 5:57 ]
- 2 ■ *Recitativo* [ 1:03 ]
- 3 ■ *Aria* [ 2:52 ]

## FRANZ TUNDER (1614-1667)

### 4 ■ *Sinfonia* [ 1:52 ]

pour 2 violons, 2 altos, 3 violes de gambe et basse continue sur *Da pacem Domine* | *for 2 violins, 2 violas, 3 viola da gamba, and continuo* (manus., s.d.)

### 5 ■ *Motet Salve, mi Jesu* [ 5:34 ]

pour voix d'alto, 2 violons, 2 violes de gambe et basse continue | *for alto voice, 2 violins, 2 violas da gamba, and continuo* (manus., s.d.)

## PHILIPP HEINRICH ERLEBACH (1657-1715)

### Ouverture et suite | *Overture and Suite* [ 10:35 ]

pour 2 violons, 2 altos et basse continue n° 3 en do majeur [extraits] | *for 2 violins, 2 violas, and continuo No. 3 in C major [excerpts]* (*VI Ouvertures*, Nuremberg, 1693)

- 6 ■ *Ouverture* [ 1:56 ]
- 7 ■ *Menuet* [ 1:43 ]
- 8 ■ *La Plainte* [ 2:18 ]
- 9 ■ *Le Sommeil* [ 3:32 ]
- 10 ■ *La Réjouissance* [ 1:06 ]

## JOHANN ROSENMÜLLER (1619-1684)

### 11 ■ *Motet Ascendit Christus* [ 6:52 ]

pour voix d'alto, 2 violons, 2 altos et basse continue | *for alto voice, 2 violins, 2 violas, and continuo* (manus., s.d.)

## JOHANN MICHAEL BACH (1648-1694)

### 12 ■ *Aria Auf, laßt uns den Herren loben* [ 5:43 ]

pour voix d'alto, violon, 3 violes de gambe et basse continue | *for alto voice, violin, 3 violas da gamba, and continuo* (manus., s.d.)

## CHRISTOPH BERNHARD (1628-1692)

### 13 ■ *Concerto Was betrübst du dich, meine Seele* [ 4:30 ]

pour voix d'alto, alto, viole de gambe et basse continue | *for alto voice, viola, viola da gamba, and continuo* (*Geistliche Harmonien*, Hambourg, 1665)

## GEORG MUFFAT (1653-1704)

### 14 ■ *Passacaille pour orgue en sol mineur* | *Passacaglia for organ in G minor* [ 7:10 ]

(*Apparatus musico-organisticus*, Salzbourg, 1690)

## HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)

### 15 ■ *Concerto Erbarm dich mein, o Herre Gott* [ 4:28 ]

pour voix d'alto, violon, 3 violes de gambe et basse continue | *for alto voice, violin, 3 violas da gamba, and continuo* (manus., s.d.)

## JOHANN ROSENMÜLLER

### Danses | *Dances*

pour 2 violons, 3 violes de gambe et basse continue | *for 2 violins, 3 violas da gamba, and continuo* (*Studentenmusik*, Leipzig, 1654)

### 16 ■ *Paduana – Ballo* [ 5:02 ]

## PHILIPP HEINRICH ERLEBACH

### 17 ■ *Cantate* | *Cantata Trocknet euch, ihr heissen Zähren* [ 7:26 ]

pour voix d'alto, 2 violons, 2 violes de gambe et basse continue | *for alto voice, 2 violins, 2 violas da gamba, and continuo* (*Harmonische Freude Musikalischer Freunde II*, Nuremberg, 1710)

## AVANT BACH

### MUSIQUE ALLEMANDE DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

*La musique baroque est à fleur de peau. Et cela n'est pas vrai seulement de l'Italie ; toute l'Allemagne du XVII<sup>e</sup> siècle semble brisée d'émotion mal contenue.*

PHILIPPE BEAUSSANT,  
« BAROQUE, OU LE TRAITRE MOT »,  
MUSICAL, MAI 1987.

On reste étonné que les pays germaniques aient compté au XVII<sup>e</sup> siècle un plus grand nombre de musiciens actifs qu'en aucune autre période de leur histoire. Et le paradoxe demeure qu'ils ne seront conscients de leur génie propre qu'au tiers du siècle suivant, alors que s'éveillera le premier nationalisme politique et littéraire allemand, mouvement auquel la musique, d'ailleurs, ne contribuera pas peu. Pourtant, tout en assimilant les influences italienne et française — les deux plus importantes écoles musicales du temps —, les prédécesseurs de Bach ont créé une musique totalement originale, savante, aussi libre que variée dans ses formes et puissamment expressive.

À l'époque qui nous concerne, c'est principalement à Luther que l'Allemagne, du moins les vastes régions qui suivront son enseignement, doit son incomparable essor musical. Le grand réformateur aime la musique. N'a-t-il pas affirmé, dans une lettre à Ludwig Senfl en 1530 : « Après la théologie, aucun art ne peut être égal à la musique » ? Il en recommande fortement l'apprentissage et lui ménage une place de choix pendant la liturgie, prévoyant le chant collectif de cantiques sur des mélodies connues de tous, les chorals. Si bien que jusque dans les plus petites agglomérations, les musiciens sont nombreux qui exercent leur métier comme autant d'artisans de haut niveau, maîtres de chapelle, organistes, cantors, *stadtpeifer* (musiciens municipaux qui jouent des instruments à vent), chanteurs et instrumentistes divers, plusieurs se réunissant même en dehors de leurs fonctions pour donner des concerts publics.

En ce temps où la littérature est essentiellement théologique et les arts visuels, à peu près inexistantes, c'est la musique qui exprime le génie créateur de la nation. La musique sacrée au premier chef, très libre dans le choix de ses textes — la Réforme demande l'emploi de la langue vernaculaire, certains textes latins subsistant toutefois —, mais aussi la musique instrumentale, dont l'essor est assuré tant par la vie des Cours que par les prestations publiques des *collegium musicum* des villes.

Un événement majeur et d'une extrême gravité va accroître encore cette importance. Avec ses batailles, passages de troupes, massacres, pillages, ravages, épidémies et famines, la guerre de Trente Ans, qui se termine en 1648, décime la population et la laisse totalement exsangue. Ce contact permanent avec la mort et les malheurs de toutes sortes donne alors plus de poids que jamais au message chrétien dénonçant les mirages de la vie sur terre et entretenant l'espoir en un bonheur éternel dans l'au-delà. Et c'est l'art des sons qui en profitera. Comme le dit bien Gilles Cantagrel : « Donner de la musique aux citoyens est alors aussi nécessaire que de leur fournir du pain pour se nourrir, [car] à ce peuple tant éprouvé, la musique apporte à la fois le réconfort, les indispensables joies terrestres et l'élévation spirituelle auxquels il aspire. »

À partir de 1600 environ, la grande école musicale reste pour plus d'un siècle l'italienne, dont l'influence se répand dans toute l'Europe. Les maîtres allemands — Heinrich Schütz fera deux séjours à Venise — se familiarisent rapidement avec les procédés de la polychoralité, de la monodie accompagnée et du style concertant, sans oublier les techniques virtuoses du jeu du violon. En musique sacrée, la guerre ayant ruiné les chapelles et dispersé chanteurs et musiciens, adapter la souplesse déclamatoire italienne à la prosodie allemande allait leur permettre de remplacer les opulents motets à plusieurs chœurs vocaux et instrumentaux par des compositions pour une ou quelques voix solistes d'une grande intériorité.

Les Allemands gardent d'autre part davantage que leurs contemporains italiens l'usage du contrepoint issu de la Renaissance, toujours considéré comme la base de toute formation sérieuse. Cette préoccupation non seulement en fera les maîtres de la fugue, mais elle est également à l'origine de la riche texture de leur style concertant. Ainsi, en plus de la basse continue, l'accompagnement instrumental de nombreuses « cantates » — le mot ne sera employé, par commodité, que plus tard — est souvent à cinq parties,

soit un ou deux violons avec deux ou trois voix intermédiaires confiées aux altos ou aux violes de gambe, une distribution qui confère aux œuvres un caractère sombre tout à fait approprié aux sujets traités.

Pour sa part, l'influence française touche les musiciens allemands surtout à la fin du siècle, au moment où les princes tournent les yeux et les oreilles vers la Cour de Versailles. Ils adoptent alors une nouvelle écriture orchestrale ainsi que la discipline qu'elle exige, cultivant la variété et la spécificité des diverses danses et autres morceaux dérivés des scènes d'opéra : déploration, sommeil ou réjouissance des peuples. Précédée par une ouverture « à la française », à laquelle ils donneront une ampleur considérable, la suite d'orchestre, que cultivent avec passion les disciples allemands de Lully, constitue le premier jalon de l'art symphonique.

Dans le domaine de la musique sacrée, plusieurs « concertos », arias, lamentos ou « cantates » pour voix soliste laissent supposer la présence d'altos masculins remarquables — les femmes ne pouvant chanter à l'église. Né un siècle avant Bach, **Heinrich Schütz**, maître de chapelle de la Cour de Saxe à Dresde, atteint un sommet d'expressivité dans son *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, une poignante demande de pardon écrite sur une mélodie de choral. Le motet *Salve, mi Jesu* de **Franz Tunder**, outre l'importance des instruments, montre une déclamation très proche de Carissimi, conséquence probable de l'emploi de la langue latine. **Christoph Bernhard**, élève de Schütz, bâtit son *Was betrübst du dich, meine Seele* sur le même thème de l'espérance qu'on doit placer en Dieu, laissant habilement à la fin l'interrogation de la première phrase en suspens. **Johann Michael Bach**, un des nombreux membres de l'illustre famille, compose pour une fête du Nouvel An son aria *Auf, laßt uns den Herren loben*, mais la joie, légèrement voilée, ne saurait être totale. Puis, à la fin du siècle, **Philipp Heinrich Erlebach** nous enjoint, dans sa cantate *Trocknet euch, ihr heissen Zähren*, de ne plus avoir peur et de placer notre confiance en Dieu, qui nous délivrera de cette vallée de larmes.

Sur le plan instrumental, le même Erlebach fait paraître en 1693 six ouvertures à la française qui montrent bien le chemin parcouru depuis les danses, encore marquées par l'esprit de la Renaissance, que **Johann Rosenmüller** a publiées dans sa *Studentenmusik* à peine quarante ans plus tôt. L'influence française est également très présente chez **Georg Muffat**. Sa *Passacaille pour orgue en sol mineur* transpose les vastes mouvements

chorégraphiques sur basse obstinée qui prennent place dans les derniers opéras de Lully, auprès duquel Muffat avait étudié à Paris.

Dans sa cantate *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54, une œuvre de relative jeunesse qui date du début de son séjour à Weimar, **Johann Sebastian Bach** se montre le digne héritier de la profonde éloquence de ses devanciers. Bien qu'elle adopte le schéma alors tout récent de la cantate profane italienne avec sa claire séparation entre récitatifs et arias à *da capo*, son écriture « archaïque » à cinq parties de cordes, ses dissonances, ses chromatismes et ses harmonies tendues rendent à merveille le combat de l'âme contre les vanités du monde et la miséricorde dont le pécheur a soif.

Le génie du grand Bach plonge ses racines dans un terreau dont la richesse nous étonne aujourd'hui, au fur et à mesure que nous le redécouvrons. Les maîtres allemands du XVII<sup>e</sup> siècle, longtemps considérés seulement en tant que prédécesseurs du grand Cantor, peuvent et doivent dorénavant être appréciés avec comme seul critère leur incomparable valeur intrinsèque.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2013.

La musique est une discipline qui rend les gens plus patients et plus doux, plus modestes et plus raisonnables. Celui qui la méprise, comme font tous les fanatiques, ne saurait en convenir. Elle est un don de Dieu et non des hommes ; aussi chasse-t-elle le démon et rend-elle joyeux. Avec elle, on oublie la colère et tous les vices. [...] La musique est le baume le plus efficace pour calmer, pour réjouir et pour vivifier le cœur de celui qui est triste, de celui qui souffre. [...] J'ai toujours aimé la musique. Quiconque est versé dans cet art ne peut manquer d'être un homme de bonne trempe. Il faut de toute rigueur conserver la musique dans les écoles. Il faut qu'un maître d'école sache chanter ; sans cela, je n'en fais nul cas. La musique est un don sublime que nous a fait Dieu, et qui tient de très près à la théologie. Je ne donnerais pas pour des trésors le peu que j'en sais. Il faut habituer la jeunesse à cet art, car il rend les hommes bons, fins et aptes à tout. Le chant est le meilleur art et le meilleur exercice de tous. Il n'a rien de commun avec le monde ; on ne le rencontre ni devant les juges, ni dans les controverses. Ceux qui savent chanter ne se livrent ni aux chagrins, ni à la tristesse. Ils sont gais et chassent les soucis avec des chansons.

MARTIN LUTHER,  
LETTRE À LUDWIG SENFL, OCTOBRE 1530.



## BEFORE BACH

### GERMAN MUSIC OF THE 17TH CENTURY

*Baroque music is highly emotional. This is true not just of Italy; throughout the 17th century all Germany seemed exhausted by imperfectly restrained emotion.*

PHILIPPE BEAUSSANT,  
"BAROQUE, OU LE TRAITRE MOT"  
(BAROQUE, OR THE DECEPTIVE WORD),  
MUSICAL, MAY 1987.

It is a surprising fact that more musicians were active in the German-speaking countries in the 17th century than at any other period in history. Paradoxically, however, the Germans were not aware of their musical genius until nationalism developed in the 1730s. Bach's predecessors did contribute to this nascent nationalism, though it was expressed mainly in politics and literature; they assimilated the two most important musical styles of the time, the Italian and the French, and in creating the German music of the period of Quantz—music that was totally original, sophisticated, free and varied in its forms, and deeply expressive—they considered, with reason, that they had improved on their sources.

In the period with which we're concerned, it was mainly to Luther that Germany (or at least the vast parts of it in which his teaching was followed) owed its incomparable musical blossoming. The great reformer loved music. Did he not affirm, in a letter to Ludwig Senfl in 1530, that "except for theology, there is no art that could be put on the same level with music?" He strongly recommended learning music, and reserved a privileged place for it in the liturgy. And so it was that Lutheran congregations sang chorales, religious texts set to well known tunes, and even the smallest community had numerous good professional musicians working as *kappelmeisters*, organists, cantors, *stadtpeifers* (wind players employed by municipalities), singers, and players of assorted instruments, several of whom gave public concerts in addition to performing their regular functions.

In those days, when literature was essentially theological and visual arts more or less non-existent, the creative genius of the German nation found expression in music. Sacred music was foremost. Such music was very free in its choice of texts. Many were in the vernacular, the language the Reformation.

The importance of music was heightened by the Thirty Years' War, a major catastrophe. When its battles, roaming troops, massacres, pillages, ravages, epidemics, and famines finally ceased in 1648, the population had been decimated and the survivors were utterly battered. Continuing intimate contact with death and countless disasters gave more weight than ever to the Christian message: life on earth is but an illusion; the only hope for eternal happiness is in heaven. The art that benefitted from this development was music. So, as Gilles Cantagrel put it, "giving citizens music became as necessary as giving them bread to live on; for to these people who were so oppressed, music simultaneously brought comfort, indispensable earthly pleasure, and the spiritual elevation to which they aspired."

For more than a century, starting around 1600, Italy was the great font, and Italian composers were influential throughout Europe. German masters—such as Heinrich Schütz, who made two trips to Venice—soon became familiar with the Italians' techniques of polychorality and accompanied monody, with their concertante style, and with their virtuosic writing for the violin. Since the war had destroyed chapels and dispersed singers and instrumentalists, the old kind of sacred music, with several vocal choirs performing opulent motets, was replaced by a new style, an adaptation of the Italian mode of supple declamation to German prosody, in which one or several solo voices sang music of great interiority.

On the other hand, German composers remained more familiar with the use of counterpoint than their Italian contemporaries. Counterpoint as developed in the Renaissance had remained the basis of serious musical training in Germany, not only making German composers the masters of the fugue but also giving great richness to their practice of the concertante style. Thus, the instrumental accompaniment to many 'cantatas'—a convenient term that was not actually used until later—often consisted not only of a basso continuo, but also of up to five parts played by an ensemble of one or two violins, with violas or viols playing two or three middle voices, an arrangement that conferred a dark timbre entirely appropriate to the subjects of these cantatas.

The national style next in importance to the Italian in influencing German composers was the French, especially at the end of the century, a time when princes everywhere were turning their eyes and ears towards the court at Versailles. The Germans adopted both a new kind of orchestral writing, and the discipline this required. Their works began to include the variety and specificity of musical episodes used in French opera, included dances and scenes of sleeping, lamenting, or popular merrymaking. Typically, these works were introduced by a French overture—a form whose scope the Germans considerably expanded—followed by an orchestral suite. This, the formula followed by the German disciples of Lully, constitutes the first milestone in the history of the symphony.

Since women were not allowed to sing in church, the fact that German sacred music contains several ‘concertos’, arias, lamentos, or ‘cantatas’ for solo voice suggests that there were, at that time, remarkable male altos. **Heinrich Schütz**, who was born a century before Bach and served as *kappelmeister* to the court of Saxony in Dresden, reached a summit of expressiveness in his *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (Have mercy on me, O Lord God), a poignant plea for pardon written to the tune of a chorale. **Franz Tunder**’s motet *Salve, mi Jesu* (Hail, my Jesus) is noteworthy not only for the lavish way it uses instruments, but also for a declamation very close in style to Carissimi’s—probably because Tunder, like Carissimi, used Latin. **Christoph Bernhard**, a student of Schütz, built his *Was betrübst du dich, meine Seele?* (Why are thou vexed, O my soul?) on the same theme as Tunder’s motet—we must place our hope in God—and deftly ends the piece leaving the interrogatory first phrase unresolved. **Johann Michael Bach**, a member of the illustrious family, composed his aria *Auf, laßt uns den Herren loben* (Come, let us praise the Lord) for a New Year’s celebration, but the joy it expresses is incomplete and lightly veiled. Then, at the end of the century, in his cantata *Trocknet euch, ihr heissen Zähren* (Dry yourselves, hot tears), **Philipp Heinrich Erlebach** enjoins us not to be fearful but to place our trust in God, who will deliver us from this vale of tears.

Erlebach also wrote instrumental music. In 1693 he published six French overtures. These clearly indicate how far German composers had evolved since **Johann Rosenmüller** had, barely 40 years earlier, published his *Studentenmusik*, a collection of dances still imbued with the Renaissance spirit. French influence was also very present in the works of **Georg Muffat**. His Passacaglia for organ in G minor is inspired by the

large-scale movements, written to accompany dancing and based on a basso ostinato, that figure in the last operas of Lully, with whom Muffat had studied in Paris.

In the cantata *Widerstehe doch der Sünde* (Just resist sin) BWV 54—a relatively youthful work, it dates from the beginning of the composer’s sojourn in Weimar—**Johann Sebastian Bach** shows himself a worthy heir of profoundly eloquent ancestors. Though this work adopts the new form of the Italian secular cantata, with clear separation between recitatives and *da capo* arias, its old-fashioned style of writing for five string voices, combined with its dissonances, chromaticisms, and taut harmonies, all marvelously depict the soul’s battle with worldly vanities and the mercy for which the sinner thirsts.

The more we rediscover the musical tradition in which Bach’s genius was rooted, the more we find it to be of astonishing richness. The German masters of the 17th century, long valued only as the great Cantor’s predecessors, can—and, from now on, should—be appreciated solely for their own unique merits.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2013.  
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

Music is a discipline that makes people more patient, gentle, modest, and reasonable. I am not satisfied with those who despise music, as all fanatics do; for music is a gift of God, not of men. It also drives away the devil and makes people cheerful; one forgets all anger, unchasteness, pride, and other vices. [...] Music is the most effective balm for calming, pleasing, and animating the hearts of those who are sad, who suffer. [...] I have always loved music. Whoever is skilled in this art cannot but be a man of good temper. At all costs, music must be conserved in the schools. A teacher must be able to sing; if not, I don’t think he’s any use. Music is a sublime gift to us from God, and close to theology. I would not exchange the little I know of music for any consideration. Youth must become familiar with this art for it makes men good, kind, and capable of all things. Of all arts and exercises, singing is the best. It has nothing to do with the world, nothing to do with judges or controversies. Those who know how to sing do not abandon themselves to despair or sadness. They are content, and chase away care with song.

MARTIN LUTHER,  
LETTER TO LUDWIG SENFL, OCTOBER 1530.

## MATTHEW WHITE

---



Matthew White est diplômé de l'université McGill en littérature anglaise et a étudié le chant avec Jan Simons à Montréal. Il est actuellement directeur artistique du Early Music Vancouver et directeur de la programmation de l'ensemble montréalais Les Voix Baroques.

On a pu le voir et l'entendre dans des productions d'opéra avec le New York City Opera, le Houston Grand Opera, le Glyndebourne Festival Opera, le Cleveland Opera, le Boston Early Music Festival et le Pacific Opera Victoria. En concert, il a travaillé avec des ensembles comme le Bach Collegium du Japon (Masaaki Suzuki), le Collegium Vocale de Gant (Phillipe Herrewheghe), Tafelmusik (Jeanne Lamon),

Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion (Jaap ter Linden), Le Concert spirituel (Hervé Niquet), le Concerto Palatino (Bruce Dickey), le New York Collegium (Andrew Parrott), La Nef (Sylvain Bergeron), le Parlement de Musique (Martin Gester), le Toronto Consort (David Fallis), le New Zealand Chamber Orchestra (Brian Law), l'Ensemble Aradia, ainsi qu'avec les Orchestres symphoniques de Vancouver, Calgary, Québec, Edmonton, Nouvelle-Écosse et de l'Orégon. Il a également participé en tant que soliste aux festivals de musique ancienne de Bruges, Vancouver, Boston et Utrecht.

Boursier du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec, Matthew White a aussi été en nomination pour les Grammy Awards et les Juno Awards et possède à son actif plus d'une trentaine d'enregistrements sous différentes étiquettes.

Matthew White graduated from McGill University with a degree in English Literature and studied voice with Jan Simons in Montreal. He is currently the Artistic Director of Early Music Vancouver and programming director of Montreal's Les Voix Baroques.

Operatic engagements have included work with the New York City Opera, Houston Grand Opera, Glyndebourne Festival Opera, Cleveland Opera, the Boston Early Music Festival and the Pacific Opera Victoria. On the concert stage he has worked with groups including Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), Collegium Vocale Ghent (Phillipe Herrewheghe), Le Concert Spirituel (Hervé Niquet), Tafelmusik (Jeanne Lamon, Yvars Taurins), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion (Jaap ter Linden), Concerto Palatino (Bruce Dickey), the New York Collegium (Andrew Parrott), La Nef (Sylvain Bergeron), Le Parlement de Musique (Martin Gester), Oregon Bach Festival (Helmuth Rilling, John Nelson), the Toronto Consort (David Fallis), The Boston Early Music Festival Orchestra (Stephen Stubbs/Paul O'Dette), New Zealand Chamber Orchestra (Brian Law), Aradia Ensemble, San Francisco Symphony, Toronto Symphony, the CBC Vancouver Orchestra, Symphony Nova Scotia, Calgary Symphony, Edmonton Symphony, Quebec Symphony and Oregon Symphony. He has also appeared as soloist at the Vancouver, Boston, Brugges, Utrecht and Lameque Early Music Festivals.

A recipient of Canada Council and Quebec Arts Council Grants to individual artists, he is also a Grammy and Juno Award nominee and has over 30 recordings to his name.



## ALEXANDER WEIMANN

---



Alexander Weimann est l'un des clavecinistes, directeurs d'ensemble, solistes et chambristes les plus recherchés de sa génération. Il a effectué des tournées un peu partout sur le globe avec des ensembles comme Tragicomedia, Les Boréades, Cantus Cölln, l'Orchestre baroque de Fribourg, Tafelmusik et le Gesualdo Consort d'Amsterdam. Il a dirigé le Portland Baroque Orchestra dans *Messiah* de Handel et également interprété des concertos pour clavecin de Bach avec Les Violons du Roy. Il dirige depuis 2009 le Pacific Baroque Orchestra et collabore régulièrement avec Les Voix Baroques et Le Nouvel Opéra.

Les Orchestres symphoniques de Québec et de Montréal l'invitent régulièrement à titre de soliste.

Après avoir travaillé comme chef assistant aux maisons d'opéra des villes d'Amsterdam, de Bâle et de Hambourg, il a dirigé ses propres productions : l'oratorio de la Passion *Seliges Erwägen* de Telemann au festival Europäischen Wochen de Passau, l'oratorio *Clodoveo* de Caldara (2005) et l'événement d'opéra multipartite *Mozart à Milano* (2006), deux coproductions germano-canadiennes présentées à Montréal, à Vancouver et au théâtre du New Palace Sanssouci à Berlin. Pour le Vancouver Early Music Festival, il a dirigé *La Resurrezione* de Handel (2007), *Pygmalion* de Rameau (2008), *The Fairy Queen* de Purcell (2009), le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (2010) et *King Arthur* de Purcell (2011). Alexander Weimann peut être entendu sur plus de 100 enregistrements discographiques.

Alexander Weimann is one of the most sought-after harpsichordists, ensemble directors, soloists, and chamber music partners of his generation. He has traveled the world as a member of the ensemble Tragicomedia; as a frequent guest of ensembles such as Les Boréades, Cantus Cölln, Freiburger Barockorchester, Tafelmusik, and the Gesualdo Consort Amsterdam; and as musical director of Les Voix Baroques and Le Nouvel Opéra. He led the Portland Baroque Orchestra in Handel's *Messiah*, conducted the Pacific Baroque Orchestra—of which he is Artistic Director since 2009—and performed Bach's Harpsichord Concertos as soloist with Les Violons du Roy.

Both the Orchestre symphonique de Québec and the Montreal Symphony Orchestra regularly invite him to play as soloist. After working as an assistant conductor at the Amsterdam, Basel, and Hamburg opera houses, he began directing on his own. A cross section of his opera's include: Pergolesi's *La Serva Padrona* and Handel's *Orlando* in Munich; Telemann's Passion oratorio *Seliges Erwägen* at the Europäischen Wochen festival at Passau; Caldara's *Clodoveo* (2005) and the multipart opera event *Mozart à Milano* (2006), both of which were Canadian-German co-productions mounted at festivals in Montreal and Vancouver, and at the Sanssouci Palace Theatre in Berlin. For the Vancouver Early Music Festival, he has directed Handel's *Resurrection* (2007), Rameau's *Pygmalion* (2008), Purcell's *The Faerie Queen* (2009), Monteverdi's *Vespers of 1610* (2010) and *King Arthur* (2011). He can be heard on over 100 CDs.

L'ensemble Tempo Rubato (le temps volé) doit son nom à une pratique musicale qui consiste à s'écarter temporairement du déroulement rythmique inexorable de la mesure afin de permettre une plus grande liberté expressive dans l'exécution des passages solistes. Mais le temps ainsi dérobé doit tôt ou tard être remis; à proprement parler, il ne s'agit pas d'un vol mais bien d'un emprunt. L'origine du tempo rubato remonte à l'époque baroque, et cette pratique va se développer jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, notamment dans le jazz et dans les autres styles qui lui sont apparentés, pour devenir un élément essentiel du jeu des musiciens. Le temps, ce déroulement irréversible et inéluctable du présent, reste un des paramètres fondamentaux de la musique. Il s'agit de l'un de ces phénomènes mystérieux que nous croyons comprendre mais que nous ne pouvons cependant guère expliquer...

## TEMPO RUBATO

---

The ensemble Tempo Rubato (stolen time) owes its name to the musical practice of diverging from the unrelenting and gradual rhythm for a short period of time in a piece, allowing for solo freedom. Time withdrawn must sooner or later be given back. Strictly speaking, it is not a matter of stealing but more of borrowing. Its historical origins go back to baroque sources, where it was first detected. At the beginning of the 20th century, this playing technique emigrated toward jazz and its kin, and it then became a vital and central element in music making. Time, an irreversible and irretrievable lapse of the present, characterizes one of the essential parameters of music. Additionally, it is one of the most enigmatic phenomena; one that we all believe we understand, and yet we can hardly explain it.



### MUSICIENS | MUSICIANS

---

**Chloe Meyers** ❖ VIOLON | *VIOLIN*

**Chantal Rémillard** ❖ VIOLON | *VIOLIN*

**Ellie Nimeroski** ❖ ALTO | *VIOLA*

**Margaret Little** ❖ ALTO, VIOLE DE GAMBE | *VIOLA, VIOLA DA GAMBA*


**Natalie Mackie** ❖ VIOLE DE GAMBE | *VIOLA DA GAMBA & VIOLONE*

**Marie-Laurence Primeau** ❖ VIOLE DE GAMBE | *VIOLA DA GAMBA*

**Amanda Keesmaat** ❖ VIOLONCELLE | *CELLO*

**Sylvain Bergeron** ❖ LUTH | *LUTE*

**Alexander Weimann** ❖ CLAVECIN, ORGUE | *HARPSICHORD, ORGAN & DIRECTION*



1-3 ■ **Widerstehe doch der Sünde BWV 54**

1 ■ *Arie*

Widerstehe doch der Sünde,  
Sonst ergreifet dich ihr Gift.  
Laß dich nicht den Satan blenden;  
Denn die Gottes Ehre schänden,  
Trifft ein Fluch, der tödlich ist.

2 ■ *Rezitativ*

Die Art verruchter Sünden  
Ist zwar von außen wunderschön;  
Allein man muß  
Hernach mit Kummer und Verdruß  
Viel Ungemach empfinden.  
Von außen ist sie Gold;  
Doch will man weiter gehn,  
So zeigt sich nur ein leerer Schatten  
Und übertünchtes Grab.  
Sie ist den Sodomsäpfeln gleich,  
Und die sich mit derselben gatten,  
Gelangt nicht in Gottes Reich.  
Sie ist als wie ein scharfes Schwert,  
Das uns durch Leib und Seele fährt.

3 ■ *Arie*

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,  
Denn dieser hat sie aufgebracht;  
Doch wenn man ihren schnöden Banden  
Mit rechter Andacht widerstanden,  
Hat sie sich gleich davongemacht

1 ■ *Air*

Fais face au péché avant qu'il ne te distille  
ses poisons. Ne te laisse pas aveugler par l'ennemi ;  
Et avoir honte de la gloire de Dieu  
conduit à une situation qui conduit à la mort.

2 ■ *Récitatif*

L'astuce des pires péchés, c'est de se parer  
d'une grande beauté pour finalement  
se transformer en une profonde laideur au  
travers de tant de chagrins et de désillusions.  
Vu de l'extérieur, le péché a les couleurs  
de l'or, mais en fouillant un peu,  
on s'aperçoit qu'il n'est plus qu'une ombre  
vide, un tombeau déguisé. Il est semblable  
aux délicieuses pommes de Sodome qui  
ne permettent plus à ceux qui les goûtent  
d'appartenir au Royaume de Dieu.  
Le péché est comme une épée acérée  
qui nous transperce l'âme et le corps.

3 ■ *Air*

Celui qui se livre au péché appartient à  
Satan car c'est ce dernier qui l'a en fait  
engendré. Et pourtant lorsque l'on sait faire  
face à ses attaques grossières avec un esprit  
droit, il ne tarde pas à décamper.

1 ■ *Air*

*Stand steadfast against transgression,  
Or its poison thee will seize.  
Be thou not by Satan blinded,  
For God's glory to dishonor brings a curse of fatal doom.*

2 ■ *Recitative*

*Sin's way is subtle:  
at first it maintains a wondrously fair appearance,  
but when all is done, by sorrow and remorse,  
the sinner is afflicted.  
Though sin is gilded over,  
if we look further  
we see an empty shadow,  
a whited sepulchre.  
Whoever would side with sin,  
as in Sodom and Gomorrah,  
may not live with God.  
For sin is like a steel sword,  
to cleave the body  
from head to foot.*

3 ■ *Aria*

*Who sin commits is of the devil,  
For he it was who brought it forth.  
But if one can against its vain fetters  
stand with true devotion steadfastly,  
Shall it (the sin) at once from here be gone.*

5 ❖ Salve mi Jesu

Salve mi Jesu, pater misericordiae,  
vita dulcedo et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus  
exules filiae Evae,  
ad te suspiramus,  
gementes et flentes  
in hac lacrimarum valle.  
Eia ergo advocata noster, illos tuos misericordes oculos  
ad nos converte et pacem tuam  
nostris temporibus concede,  
O Clemens, O pie,  
O dulcis Jesu Christe, pacem concede,  
O pax vera Jesu.

11 ❖ Ascendit Christus

Ascendit Christus in altum,  
non ut Elias, raptus in igneo curru et equis igneis,  
sed propria virtute elatus est.  
Captivam duxit captivitatum. Alleluia.

Attolite portas principes vestras,  
et elevamini portae aeternales;  
et introibit Rex gloriae,  
Dominus fortis et potens in proelio. Alleluia

Aeterna Rex altissime, redemptor et fidelium,  
quo mors solute deperit, dator triumphans gratiae.  
Ut trina rerum machine coelestium,  
terrestrium, et inferorum condita,  
flectat genuam condita.

Tu esto meum gaudium manens Olympo praeditum,  
mundi regis qui machinam, mundana vincens gaudia.  
Hinc te precantes quaesumus,  
ignosce culpae omnibus,  
et corda nostra subleva ad te superna gaudia.

Ut cum repente coeperis clarere nube iudicis,  
poenas repellas debitas,  
reddas coronas perditas. Alleluia

Salut, mon Jésus, père de miséricorde,  
notre vie, notre douceur et notre espoir, salut.  
Nous t'implorons, les exilés, les fils d'Ève,  
nous soupçons après toi, nous gémissons  
et pleurons dans cette vallée de larmes.  
Notre conseiller, tourne donc vers nous  
tes yeux compatissants  
et donne-nous ta paix pour notre temps,  
ô Jésus si clément, si aimant, si doux,  
donne-nous la paix,  
ô Jésus, ta vraie paix. \*

Le Christ s'est élevé au firmament,  
non comme Élie dans un char de feu,  
mais par son propre pouvoir.  
Il a mené la captivité captive. Alléluia.

Portes, élevez vos linteaux !  
Élevez-vous, portails antiques !  
Que le roi glorieux fasse son entrée,  
le Seigneur, le fort, le héros de la guerre. Alléluia.

Roi céleste éternel et rédempteur des fidèles,  
la mort, vaincue par toi, recule et cède le triomphe à  
la grâce.  
Désormais, les trois plans de l'univers,  
le ciel, la terre et l'enfer, te sont soumis  
et se prosternent devant toi.

Sois ma joie, toi qui règnes à jamais  
dans les hauteurs et gouvernes notre monde,  
toi, notre joie qui surpasse toutes les joies terrestres.  
Nous t'en prions ;  
pardonne-nous tous nos péchés  
et élève nos cœurs vers toi par la grâce céleste.

Afin que, lorsque tu apparaîtras soudain comme juge  
sur les nuées du ciel,  
tu nous remettes les peines que nous avons méritées  
et nous rendes les couronnes que nous avons perdues.  
Alléluia. \*

*Save me Jesus father of mercy,  
our life, delight and hope, hail.  
To thee we cry, exiles, sons of Eve,  
To thee we sigh, mourning  
and weeping in this vale of tears.  
Therefore, our advocate turn on us those merciful eyes  
of thine  
And thy peace grant us in our time,  
O merciful, O loving, O sweet Jesus Christ,  
Grant us peace,  
O Jesus, thou true peace.*

*Christ has ascended on high,  
not as Elijah in a fiery chariot,  
but raised by his own power.  
He has led captivity captive. Alleluia.*

*Lift up your heads, ye gates and be lifted up,  
ye everlasting doors,  
and the King of Glory shall come in,  
the Lord strong and mighty in battle, Alleluia.*

*Eternal highest King and redeemer of the faithful,  
through whom death is destroyed the triumph of grace  
is given.  
So that the three structures of matter forming heaven,  
earth and hell may, subdued, bend their knees.*

*May you be my joy you who stay  
and preside in heaven who rule the fabric of the world  
surpassing worldly joys.  
We, praying, beg you this;  
pardon all sins and raise our hearts to you by heavenly  
grace.*

*That when you suddenly begin to shine in the cloud of  
a judge,  
you remit the punishments that are deserved,  
you return to us our lost crowns. Alleluia*



Auf, lasst uns den Herren loben  
für die grosse Wundertat,  
weil er wider manches Toben  
uns die Jahr geschützet hat.  
Gottes Güt und wahre Vätertreu,  
ist und bleibet alle Morgen neu.

Andre Länder sind verheeret  
durch den Krieg und Feuers flammes.  
Wir sind blieben unversehret,  
Gott hält uns in seiner Hut,  
weil di Güt' und seine Vätertreu  
ist und bleibet alle Morgen neu.

Ach wie sind durch Unglückswellen  
vielen Seel und Geist verwund't.  
Gottes gnadenreiche Quellen  
halten uns annoch gesund,  
denn die Güt und seine Vätertreu  
ist und bleibet alle Morgen neu.

Drum so lasst zu Gott uns treten,  
dass er, wie dies Jahr geschen  
uns auf unser emsig Beten lassen  
seine Hülfe sehn.  
Dass wir spüren, seine Güt und Treu  
bleibe bei uns alle Morgen neu.

Gottes Wort und reine Lehre,  
Recht und auch Gerechtigkeit ferner  
sich bei uns vermehre  
und erschalle weit und breit,  
auf dass seine Güt und Vätertreu  
ist und bleibet alle Morgen neu.

Wenn dann endlich durch viel Leiden  
wir beschliessen unsern Lauf,  
woll' uns Gott zu seinen Freuden  
zu sich nehmen himmelauf,  
denn so bleibet seine Güt und Treu  
bei uns ewig und ohne Ende neu.

Louons le Seigneur  
pour le grand miracle,  
parce qu'il nous a protégés cette année  
de maintes fureurs.  
La bonté et la véritable fidélité paternelle de Dieu  
se renouvellent chaque matin.

D'autres pays sont ravagés  
par la guerre et les flammes.  
Nous, nous sommes sains et saufs,  
nous sommes sous la garde de Dieu,  
car sa bonté et sa fidélité paternelle  
se renouvellent chaque matin.

Ah, que d'âmes et d'esprits  
sont frappés par les vagues de l'infortune !  
Mais la fontaine de miséricorde de Dieu  
nous garde en santé.  
La bonté de Dieu et la dévotion de son Père  
se renouvellent en nous tous les matins.

C'est pourquoi nous devons nous présenter à Dieu ;  
c'est pour cela qu'il nous offrira son aide  
en retour de nos intenses prières,  
une fois l'année écoulée.  
Ainsi nous sentirons sa bonté et sa vérité  
se renouveler en nous tous les matins.

La parole de Dieu, sa pure doctrine,  
sa loi et sa justice grandiront en nous  
et résonneront loin et fort.  
Ainsi, la bonté de Dieu et la dévotion du Père  
se renouvellent tous les matins.

Quand, après tant de douleurs,  
viendra notre fin dernière,  
Dieu nous fera monter avec Lui  
dans sa joie céleste.  
Ainsi, sa bonté et sa vérité  
demeureront en nous pour l'éternité. \*

*Come, let us praise the Lord  
For His great and wondrous deed,  
for He this year has shielded us.  
God's goodness and true faithfulness,  
Endure, eternally renewed.*

*Though other lands be vanquished  
In war, engulfed in flames,  
We have not been thus consumed,  
God keeps us in His care.  
For His goodness and His faithfulness  
Endure, eternally renewed.*

*Ah, many souls and spirits  
are hurt by the waves of misfortune.  
But God's fountain of mercy keeps us healthy.  
God's goodness and his Father's devotion  
is and remains every morning anew.*

*That is why we should go before God,  
why He lets us see His help  
for our intense prayers after this year has past.  
So that we feel that His goodness and truth  
stay with us new every morning.*

*God's word and pure doctrine,  
law and justice shall increase in us,  
and shall sound far and wide,  
so that God's goodness and Father's devotion is and  
will be remain every morning anew.*

*When finally, after much pain  
we arrive at the end,  
God shall take us to Him in heaven to his joys.  
Thus will his goodness and truth  
stay with us new through eternity.*

13 :: Was betrübts du dich, meine Seele

Was betrübts du dich, meine Seele,  
und bist du so unruhig in mir?  
Harre auf Gott; denn ich werde ihm noch danken,  
daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist.

15 :: Erbarm dich mein, o Herre Gott

Erbarm dich mein, o Herre Gott  
Nach deiner grossen Barmherzigkeit.  
Wasch ab, mach rein mein Missetat,  
Ich erkenn mein Sünd und ist mir leid.

Allein ich dir gesündigt hab,  
Das ist wider mich stetiglich;  
Das Bös vor dir niht mag bestahn,  
du bleibst gerecht, ob du urteilt mich.

17 :: Wer sich dem Himmel übergeben

Trocknet euch ihr heissen Zähren,  
Augen sucht euch aufzuklaren,  
Seufzer steigt nich mehr empor!  
Denn di Sonne bricht hervor.  
Was mich bis hieher gedrukket,  
Furcht und Pein wird nun überwunden sein,  
alles is vorbei gerukket.

Unschuld muss zwar manches leiden,  
viel Verfolgung, Hass und Neiden  
O, wie oft beisst hier der Rauch!  
Doch der Himmel schützt sie auch.  
Wer nur bei gelass'nen  
Sinnen denkt und schweigt  
und ein Herz voll Hoffnungzeit,  
der wird noch das Feld gewinnen.

Recht getan und Gut Gewissen  
ist ein sanftes Ruhekissen  
drauf di Unschuld Lager halt  
Wohl, wer sich dies auch bestellt.  
Als denn last sich's freudig lachen  
Ob der Neid  
Nebst der Falscheit dieser Zeit  
Gleich ein scheel Gesichte machen

Pourquoi te désoler, ô mon âme,  
et pourquoi gémir sur moi?  
Espère en Dieu! De nouveau je lui rendrai grâce :  
il est mon sauveur et mon Dieu.

Aie pitié de moi, ô Seigneur Dieu!  
Selon ta grande miséricorde,  
lave-moi, purifie-moi  
de mon iniquité!

J'avoue ma faute et la regrette,  
Contre toi seul j'ai péché.  
Tu es la source de justice,  
et moi le pécheur condamné. \*

Séchez-vous, mes chaudes larmes,  
mes yeux, éclaircissez-vous.  
Soupirs, ne vous échappez plus,  
car le soleil vient de percer la nuée!  
La crainte et la douleur qui m'opressaient  
seront bientôt vaincues.  
Tout est du passé.

L'innocence attire la calomnie,  
la haine et l'envie.  
Oh, qu'elle est âcre, cette fumée!  
Mais le Ciel nous protège aussi.  
Celui qui a l'esprit serein,  
silencieusement contemplatif,  
et le cœur rempli d'espoir,  
celui-là seul aura le meilleur.

Les bonnes œuvres et la conscience pure  
forment un coussin moelleux  
où l'innocence peut se poser.  
Heureux celui à qui ceci est accordé.  
Il peut alors donner libre cours à sa joie,  
même si l'envie et les erreurs de notre temps  
montrent leur face grimaçante.

*Why are you clouded over, O my soul,  
and why are you so disquieted within me?  
Put thy trust in God, I shall yet give Him thanks  
for the help he gives my countenance.*

*Have mercy, Lord, my sin forgive;  
For Thy long-suffering is great!  
O cleanse and make me fit to live,  
My sore offence do thou abate*

*With shame do I my fault confess,  
'Gainst Thee alone, Lord, have I sinned.  
Thou art the source of righteousness,  
And I the sinner just condemned.*

*Dry yourself, ye hot tears,  
Eyes, try to become clear.  
Sighs, no longer rise aloft!  
For the sun has broken through!  
What has hitherto oppressed me Fear and pain  
Will now be overcome.  
Everything has passed by.*

*Innocence suffers much prosecution,  
hatred and envy.  
(O, how it's smoke stings!)  
But heavens protect us also.  
Only he of serene mind,  
who contemplates and remains silent,  
And has a heart full of hope,  
this one will win the field.*

*Righteous deeds and good conscience  
make a soft pillow on which  
innocence may lie.  
Happy is he who is granted this.  
For them he may laugh with joy.  
Though envy with the falseness of  
these times pulls a wry face at him.*

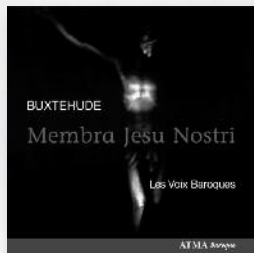


Stillet euch ihr heissen Zähren,  
Augen sucht euch aufzuklären:  
Seufzer was bewegt euch noch?  
Denn der Himmel liebt mich doch,  
Dem hab ich mich überlassen,  
dieser wacht, und so kann bei düster Nacht  
Sich mein Herz auch mutig fassen.

Séchez-vous, mes chaudes larmes,  
mes yeux, éclaircissez-vous.  
Soupirs, pourquoi encore vous émouvoir ?  
Car le Ciel m'aime vraiment.  
J'ai fait confiance au Très-Haut,  
le Ciel me garde; ainsi, même au cœur de la nuit,  
mon cœur peut s'armer de courage. \*

*\* Traduction française : Louis Courteau*

*Still yourselves, ye hot tears,  
Eyes, try to become clear.  
Sighs, what still moves you?  
For heaven does indeed love me.  
I have myself entrusted to heaven,  
Heaven keeps watch, and therefore in darkest night  
my heart may gird itself with courage.*



PARUS CHEZ ATMA | PUBLISHED BY ATMA

**MATTHEW WHITE**

avec | *with* Les Voix baroques

**Buxtehude** ■ **Membra Jesu Nostri**

ACD2 2563

**Canticum Canticorum**

ACD2 2503

**Carissimi** ■ **Oratorios**

ACD2 2622

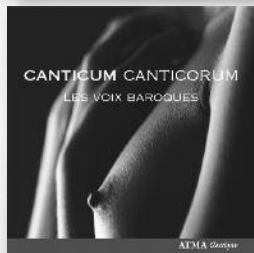
**O Poore Distracted World**

ACD2 2630

avec | *with* Le Nouvel Opéra

**Caldara** ■ **La Conversione di Clodoveo, Rè di Francia**

ACD2 2505



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

*We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).*

Réalisation et montage / *Produced and Edited by:* **Johanne Goyette**

Ingénieur du son / *Sound Engineer:* **Carlos Prieto**

Lieu d'enregistrement / *Recording venue:* Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec), Canada  
Novembre 2011 / *November 2011*

Graphisme / *Graphic design:* **Diane Lagacé**

Responsable du livret / *Booklet Editor:* **Michel Ferland**

Photo de couverture / *Cover photo:* © **Gettyimages**