



CHAN 0742

EARLY CANTATAS, VOLUME 2

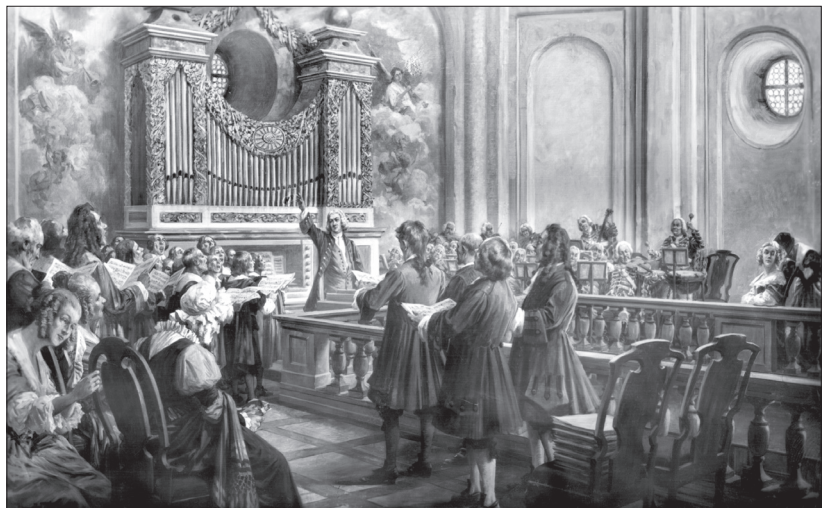
CHACONNE

J.S.
BACH
WEIMAR CANTATAS

Emma Kirkby • Michael Chance
Charles Daniels • Peter Harvey

THE PURCELL QUARTET

CHANDOS early music



Johann Sebastian Bach directing a concert in the Schloßkapelle, Weimar, 1714;
detail from painting by H.W. Schmidt (1809–1849)

Lebrecht Music & Arts Photo Library

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Early Cantatas, Volume 2 – Weimar

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12 24:06

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1 Sinfonia | 2:29 |
| 2 | 2 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen | 7:31 |
| 3 | 3 Recitativo. Wir müssen durch viel Trübsal | 0:36 |
| 4 | 4 Aria. Kreuz und Kronen sind verbunden | 6:45 |
| 5 | 5 Aria. Ich folge Christo nach | 2:12 |
| 6 | 6 Aria. Sei getreu, alle Pein | 3:29 |
| 7 | 7 Choral. Was Gott tut, das ist wohlgetan | 1:03 |

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV 18 13:50

- | | | |
|----|--|------|
| 8 | 1 Sinfonia | 3:01 |
| 9 | 2 Recitativo. Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt | 1:04 |
| 10 | 3 Recitativo. Mein Gott, hier wird mein Herze sein. Adagio – Allegro – Recitativo – Allegro – Recitativo – Allegro | 5:41 |
| 11 | 4 Aria. Mein Seelenschatz ist Gottes Wort | 2:50 |
| 12 | 5 Choral. Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund | 1:11 |

	Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61	13:47
13	1 Ouverture. Nun komm, der Heiden Heiland	2:41
14	2 Recitativo. Der Heiland ist gekommen	1:21
15	3 Aria. Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche	4:10
16	4 Recitativo. Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an	1:02
17	5 Aria. Öffne dich, mein ganzes Herze	3:33
18	6 Amen! Komm, du schöne Freudenkrone	0:59

	Komm, du süße Todesstunde, BWV 161	19:38
19	1 Aria. Komm, du süße Todesstunde	5:10
20	2 Recitativo. Welt, deine Lust ist Last	1:46
21	3 Aria. Mein Verlangen	5:08
22	4 Recitativo. Der Schluß ist schon gemacht	2:28
23	5 Coro. Wenn es meines Gottes Wille	3:20
24	6 Corale. Der Leib zwar in der Erden	1:43
	TT 71:21	

Emma Kirkby soprano
Michael Chance counter-tenor
Charles Daniels tenor
Peter Harvey bass
The Purcell Quartet
Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins • violas
Richard Boothby cello
Robert Woolley organ
with
Rachel Beckett recorder
Catherine Latham recorder
Anthony Robson oboe
Andrew Watts bassoon
David Blackadder trumpet
Katarina Bengtson viola
Rachel Byrt viola
William Hunt violone

violin Catherine Mackintosh by Antonio Mariani, Pesaro 1674
(BWV 12, 61, 161)
Catherine Weiss by Tomaso Eberle, Naples 1770
(BWV 12, 61, 161)

viola Catherine Mackintosh by John Cresswell, Sutton Coldfield 1985
(BWV 18)
Catherine Weiss by anonymous maker, eighteenth century
(BWV 18)
Katarina Bengtson by Nicholas Woodward, Bristol 1985,
(BWV 12, 18, 61) copy of Gasparo da Salò, c. 1580
Rachel Byrt by Nicholas Woodward, Bristol 1993,
(BWV 12, 18, 61, 161) copy of Andrea Guarneri, 1664

cello Richard Boothby by James Mackay, 1995, after Andrea Amati, 1565

violone William Hunt in G by Robert Eyland, Devon 1982,
(BWV 18) after Ernst Busch, c. 1640

alto recorder Rachel Beckett by Friedrich von Huene, Boston 2000,
(BWV 161) copy of Scherer, Butzbach, eighteenth century
Catherine Latham by Friedrich von Huene, Boston 1995,
(BWV 161) copy of Scherer, Butzbach, eighteenth century

oboe Anthony Robson by Richard Earle, 1984, copy of Thomas Stanesby Sr,
(BWV 12) London c. 1700

bassoon Andrew Watts open bass dulcian by Graham Lyndon-Jones,
(BWV 12, 18, 61) St Albans c. 1980, based on 'Berlin 654', mid- to late
seventeenth century; kindly lent by Rhoda Patrick

trumpet David Blackadder by Frank Tomes, London 1990, copy of
(BWV 12) William Bull, London 1690

organ Robert Woolley single-manual, six-stop continuo organ
by Robin Jennings, 1999, case design inspired by the organ
in Freiburg Cathedral

Organ supplied, tuned and maintained by Robin Jennings
Pitch: A = 392 Hz (Tiefkammerton: recorders),
A = 415 Hz (Kammerton: oboe),
A = 466 Hz (Chorton: other instruments)
Temperament: modified sixth comma, based on Bach's 1722 title page of
Das wohltemperirte Clavier (Lehman, published 2005)

J.S. Bach: Early Cantatas, Volume 2 – Weimar

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12
Although Bach left Mühlhausen partly because of the anti-musical sentiment of the town's church authorities, his post as organist to the Weimar court (1708) did not immediately enable him to compose concerted church music. Only after he had been offered a position elsewhere and subsequently promoted to 'Concertmaster' was he offered the opportunity to write cantatas, at the rate of one every four weeks or so. His second cantata produced under this arrangement was *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, for 22 April 1714. As in all his works written for specific Sundays of the church year, the text (by Salomon Franck, the Weimar court poet, and treasurer) is based on the Gospel reading (John 16: 16–23). Jesus' words are particularly well suited to Lutheran dogma and are central to a great number of Bach's cantatas: Jesus predicts his death but also prophesies his resurrection; sorrow is turned to joy, just as a woman suffers in childbirth. In sum, the suffering is to some degree necessary to achieve the ultimate joy.

With this fundamental truth in mind, Bach is hardly sparing in his musical depiction of sorrow; indeed he may well have sensed that there is a certain pleasure in tragic, anguished music. In other words, music, more than any other art, is capable of creating sorrow and joy together, showing precisely the sort of alchemy to which Christ alluded in one instant. Indeed, so effective is the first chorus in its tragic effect, that Bach reused much of the music for the 'Crucifixus', the central, and crucial, portion of the Credo in his Mass in B minor. The ensuing recitative prolongs the same affect in a particularly emotional setting for alto. However, the rising C major scale in the first violin (within a piece that is firmly in the minor mode) may well allude to the ultimate joy in the Kingdom of God, entered as it is with so much sorrow. The three successive arias give varying accounts of the sorrow/joy antithesis. Most joyful perhaps is the central bass aria in which the blatant imitation between the two violins and continuo alludes to the believer's intent to follow Christ; this theme conveniently connects with the

opening gesture of the final, triumphant chorale. The last aria affirms that all pain will only be slight ('alle Pein/wird doch nur ein Kleines sein'), something which is perhaps musically portrayed by the use of the minor mode, but with a relatively unemotional ostinato theme, and also by the chorale melody ('Jesu, meine Freude'), played by the trumpet, a well-known hymn which centres on the ultimate joy in Christ.

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV 18

The most influential cleric in the movement to integrate the modern operatic forms of *da capo* aria and recitative into the church cantata was Erdmann Neumeister. His poetic text on the parable of the sower does not accommodate the *da capo* aria but allows for some extremely dramatic recitative. Bach's cantata *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* was certainly written by 1715, although some scholars have suggested that it could have been written earlier, even before the time of regular cantata production at Weimar. The instrumentation (unusually rich in violas) reflects the small but expert forces that Bach had at his disposal in the court chapel. The cantata begins with a dramatic

Sinfonia (a loose chaconne, based on an extremely vivid theme) which, although not strictly necessary from a textual point of view, prevents the ensuing recitative from sounding too bare; moreover, it also prepares for the mood of the opening words. The centrepiece of the work is the long recitative interspersed with four sections of the Litany. The general theme – like that of the cantata as a whole – is the plea that the Word of God fall on fertile ground and Satan not rob us of the Word and its benefits. Much of the text is surprisingly truculent, particularly the reference in the Litany to the 'cruel murder and... blasphemies of Turk and Pope'. It is interesting that later texts are not generally so vitriolic about the Roman Church, and, indeed, his own connections with Dresden suggest that Bach was not averse to contact with Catholics (Leipzig was, after all, part of Saxony, the Elector of which had been Catholic since 1697). Much probably lay in the changing political relationship between the two principal denominations of Germany, and in the particular stance of Bach's various employers and environments.

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61

The cantata *Nun komm, der Heiden Heiland*, for Advent 1714, uses another text by

Erdmann Neumeister, which begins with Luther's famous Advent choral (a German version of the Latin hymn 'Veni redemptor gentium'). The Gospel concerns Christ's entry into Jerusalem, and Neumeister's text is a general exposition on Christ's coming: the blessing and light of his earthly appearance; his entry into the institution of the church and his blessing of doctrine and sacrament; and, finally, his entry into the heart of the individual believer. Bach's choice of the French Overture for the opening chorale setting is particularly interesting: first, it develops Neumeister's general intention to use the best of secular musical forms to expand the expressive range of church music; secondly, the regal connotations of the French court can be grafted onto the coming of Christ the King. And, most important of all, the overture is a symbol of beginning (i.e. of an opera or ballet), in this case not only calling for the coming of Christ, but being placed at the opening of the Church year.

The remainder of the cantata is divided into recitatives and arias, with a closing setting of a partial strophe of the chorale 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (it is extremely rare for Bach to set only a partial strophe). The most striking movement

is doubtlessly the central recitative for bass, which presents a quotation from Revelation (3: 20). Here, the music depicts the knocking of the resurrected Christ at the door. Although the modulation to the major mode alludes to the joy of dinner with Christ, the drama of the whole is somewhat terrifying, not unlike the close of Mozart's *Don Giovanni*.

Komm, du süße Todesstunde, BWV 161

The Weimar cantata *Komm, du süße Todesstunde* was first performed on 6 October 1715, a commentary on the Gospel for the sixteenth Sunday of Trinity (Luke 7: 11–17), concerning the resurrection of the youth at Nain. The exceptionally vivid text by Salomon Franck plays on the bitter-sweet dichotomy of death: the loss of the world's brief joys is compensated by the ultimate resurrection. Thus we are encouraged to picture life as a gloomy night, death as a rosy morning. And if the text is not enough to reverse our natural inclination to fear the hour of our death, the music plays a yet more subtle role, for instance suggesting worldly joy with the seductive minuet of the tenor aria 'Mein Verlangen'. We seem almost to enjoy the worldly delusion as the tenor expresses his desire to forsake it;

the music also seems to turn both ways, moving continually from minor to major modes. The second recitative, with its clock imagery pointing towards the striking of the hour of death in response to the alto's pleas, is perhaps the most delightful and painless movement in the cantata. The ensuing ensemble aria ('Coro'), in which the believer expresses happy acceptance of death, is a gigue-like dance which by its very worldliness seems to encapsulate the cathartic role of this cantata. Thus, worldly joy – soon to be abandoned – can also be a sign of the eternal joy to come.

With its sighing figures and chromatic cadences the opening aria too seems in one sense to point to the sorrow of death. At the same time, though, the music is delightfully elegant and light, of a kind to which the nobility of Bach's time would doubtlessly have been accustomed to dance and eat. Only the wordless organ line, the melody that is so familiar to us in the (later) *St Matthew Passion*, sounds a sterner note. It was probably no accident that Bach chose organ and recorders, two types of instrument that are very difficult to tune to each other, in order to give yet another angle on the central dichotomy of the cantata. Another subtlety is the way in which the

initial leap and subsequent fall of the choral melody in the fifth movement seem to pervade the opening gestures also of the two previous arias, constantly reminding the listener of the inevitability of death even in the most luscious, not to say sensuous, of musical experiences. As if to balance this 'darkening' of the lighter music, the stern final chorale is accompanied by florid, almost irrelevant, recorder lines; perhaps Bach, taking his cue from the text, wished to show that even the worms devouring our flesh are making light and happy work out of decay.

© 2007 John Butt

Originally, **Emma Kirkby** had no expectations of becoming a professional singer. As a classics student at Oxford and then a schoolteacher she sang for pleasure in choirs and small groups, always feeling most at home in Renaissance and baroque repertoire. She joined the Taverner Choir and Consort in 1971, and in 1973 began her association with The Consort of Musicke. Since then she has built long-term relationships with many other chamber groups and orchestras, in particular London Baroque, Freiburger Barockorchester,

L'Orfeo Barockorchester (of Linz), The Orchestra of the Age of Enlightenment, The Academy of Ancient Music, Palladian Ensemble and Florilegium. Emma Kirkby has made more than a hundred recordings. In 1999 she was voted Artist of the Year by Classic FM Radio listeners, and in November 2000 was made an Officer of the Order of the British Empire.

Having earned an English degree at King's College, Cambridge, where he was also a choral scholar, the counter-tenor **Michael Chance** received vocal training from Rupert Bruce Lockhart. He made his operatic debut in Ronald Eyre's staging of Cavalli's *Giasone* at the Buxton Festival, and has subsequently performed in opera houses, concert and recital halls and at international festivals around the world. His wide-ranging repertoire reaches from Elizabethan lute songs to contemporary works composed specifically for him by composers such as Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener and Elvis Costello. He premiered the roles of Orpheus in *The Second Mrs Kong* by Sir Harrison Birtwistle and a Military Governor in *Night at the Chinese Opera* by Judith Weir, both of which were written

for him. His discography includes, for Chandos, Elizabethan and Jacobean lute songs, German sacred cantatas, liturgical works by Vivaldi and J.S. Bach, and Tavener's *Fall and Resurrection*. Michael Chance is a visiting Professor at the Royal College of Music.

Born in Salisbury, the tenor **Charles Daniels** received his musical training at King's College, Cambridge and the Royal College of Music in London, where he studied under Edward Brooks. He has sung at the Opéra national de Paris in Lully's *Atys* and at the Aix-en-Provence Festival in Purcell's *The Fairy Queen*, and appeared at festivals and in concert halls throughout Europe and in North and South America. His wide-ranging repertoire includes Emilio de' Cavalieri's *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, Monteverdi's *Orfeo* and *Vespers*, Purcell's *King Arthur*, J.S. Bach's *Passions*, Handel's *Esther* (in Hebrew), *Messiah* and *Joshua*, Mendelssohn's *Elijah*, Britten's *Serenade for Tenor, Horn and Strings*, Stravinsky's Cantata and Luigi Nono's *Canti di vita e d'amore*. He recently took part in the premiere of Wojciech Kilar's *Missa pro pace* which he has also performed in Rome before the Pope. Charles Daniels's

discography includes Schütz's *Symphoniae sacrae* for Chandos.

Peter Harvey studied at Magdalen College, Oxford and the Guildhall School of Music and Drama. Although his repertoire is extensive, he has become known chiefly as a concert soloist with orchestras and choirs specialising in seventeenth- and eighteenth-century music. He has worked with most of the leading British ensembles and conductors in the field, including the English Baroque Soloists, The Gabrieli Consort, The Orchestra of the Age of Enlightenment, The King's Consort, London Baroque and The Purcell Quartet, and is frequently invited to perform with groups such as the Collegium Vocale of Ghent and The Netherlands Bach Society. Peter Harvey's discography comprises a wide variety of works from the seventeenth century to the present day; his several recordings with The Purcell Quartet for Chandos include the four Lutheran Masses by J.S. Bach.

Founded in 1983, **The Purcell Quartet** has established itself as a leading performer of baroque music. The group has appeared all over the world, including North and South America and all the countries of Europe, and for over ten years has been a regular visitor to Japan, touring extensively with fully staged performances of Purcell's *Dido and Aeneas* and Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* and *Orfeo*. The Quartet has played at most of the major festivals in the United Kingdom, recorded extensively for the BBC, and toured with the Early Music Network. In 2000 it presented several programmes of Bach's music, including the early cantatas at the Spitalfields Festival, Lutheran Masses in Budapest, harpsichord concertos in Salzburg and, on the anniversary of Bach's death, a concert of funeral cantatas at the Wigmore Hall. The Purcell Quartet has recorded a huge range of music exclusively for Chandos, including works by Purcell, Corelli, Laves, Bach, Handel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin and Biber, to outstanding critical and public acclaim.

J.S. Bach: Frühe Kantaten, Teil 2 – Weimar

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12
1708 ging Bach als Hoforganist nach Weimar, was teilweise dem Umstand zuzuschreiben war, dass das Mühlhausener Kirchenkollegium seinem musikalischen Stil kein Verständnis entgegenbrachte. Allerdings schrieb er auch in Weimar anfangs keine sakralen Chorwerke. Erst nachdem er eine andere Stelle ausgeschlagen hatte, wurde er in Weimar zum Konzertmeister ernannt und konnte endlich Kantaten schreiben; tatsächlich hatte er alle vier Wochen eine Kantate zu liefern. Seine zweite Komposition in dieser Reihe war die Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* für den 22. April 1714. Bei allen Kantaten für besondere Sonntage des Kirchenjahres bezieht sich der Text auf die Lesung aus dem Evangelium für den jeweiligen Sonntag. Hier handelt es sich um eine Dichtung des Weimarer Hofdichters und Oberkonsistorialsekretärs Salomon Franck für den Sonntag Jubilate – Johannes 16: 16–23. Jesu Worte, die ganz besonders dem lutheranischen Dogma entsprechen, spielen in vielen Bach-Kantaten eine wichtige Rolle: Jesus weissagt seinen Tod, aber auch seine

Auferstehung; das Leid verkehrt sich in Freude, den Wehen folgt das Mutterglück. Mit einem Wort, ohne ein gewisses Ausmaß an Schmerzen kann es keine wahre Freude geben.

Angesichts dieser allgemein gültigen Wahrheit verfuhr Bach mit der musikalischen Schilderung des Leids sehr großzügig; vielleicht war er sich bewusst, dass tragische, schmerzgefüllte Klänge irgendwie auch erfreulich sind. Freilich ist die Musik mehr als alle anderen Kunstformen in ständiger Freude und Leid zugleich darzustellen – genau die Alchemie, auf die Christus an einer Stelle anspielt. In der Tat erzielt der erste Chor einen dermaßen tragischen Effekt, dass Bach ihn weitgehend in das „Crucifixus“, das Herzstück des Credo in der h-Moll-Messe, einarbeitete. Im anschließenden Rezitativ findet dieser Affekt mit einer besonders ergreifenden Arie des Altus seine Fortsetzung. In dieser deutlich im Mollgeschlecht verankerten Kantate bezieht sich die Aufwärtsskala der ersten Geige in C-Dur vielleicht auf die Wonne

in Gottes Reich, in das man unter solchen Schmerzen eingeht. Auch die drei weiteren Arien befassen sich mit dieser Antithese von Leid und Freud. Am freudigsten ist wohl die Bassarie mit ihrer unverblühten Imitation der beiden Geigen und des Continuos, die auf das feste Vorhaben des Gläubigen, Christo zu folgen, anspielt; das Thema ist opportun mit der Eröffnung des frohlockenden Schlusschorals verwandt. Die letzte Arie bekräftigt „alle Pein / wird doch nur ein Kleines sein“: zwar in Moll, aber mit einem verhältnismäßig gleichmütigen Ostinato-Thema und dem Trompeten-Obbligato der wohlbekannteren Melodie des Kirchenlieds „Jesu, meine Freude“, in dem das Ergötzen in Jesus besungen wird.

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18

Der einflussreichste Gleichliche in der Bewegung, deren Ziel es war, die modernen, in der Oper vorherrschenden Formen der *da-capo*-Arie und des Rezitativs der Kirchenkantate einzuverleiben, war Erdmann Neumeister. Sein poetischer Text über das Gleichnis vom Sämann enthält zwar keine *da-capo*-Arie, aber dafür einige ganz außerordentlich dramatischen

Rezitative. 1715 war die Kantate *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* ganz gewiss schon geschrieben; einige Musikologen datieren sie noch früher, vielleicht sogar noch vor Bachs serienmäßiger Kantatenkomposition für den Weimarer Hof. An der Instrumentation (vierfach geteilte Bratschen!) erkennt man, dass Bach über ein kleines, aber sehr gut geschultes Orchester verfügte. Die dramatische Eröffnungs-Sinfonia (eine nicht sehr strenge Chaconne mit besonders lebhaftem Thema) ist satztechnisch eigentlich unnötig, erzielt aber, dass das anschließende kurze Rezitativ weniger nüchtern wirkt; außerdem bereitet sie den Weg für die Stimmung der Bibelworte. Das Herzstück des Werks ist das zweite, lange Rezitativ, in das vier Abschnitte aus der Litanei eingestreut sind. Das übergeordnete Thema dieses Rezitativs sowie der Kantate überhaupt ist der sehnliche Wunsch, dass Gottes Wort auf fruchtbaren Boden fallen und Satan uns des Wortes und seines Segens nicht berauben möge. Viele Textstellen sind überraschend renitent – besonders die Anspielung auf „des Türken und des Papsts grausamen Mord und Lästerungen, Wüten und Toben“ in der Litanei. Interessanterweise waren spätere Texte nicht so ausfällig

gegen die römisch-katholische Kirche. Aus Bachs Beziehungen zu Dresden darf man schließen, dass er gegen den Kontakt mit Katholiken keine Einwendungen machte; Leipzig gehörte ja zu Sachsen, dessen Kurfürst seit 1697 katholischen Glaubens war. Gewiss fiel dabei die veränderliche politische Konstellation der beiden wichtigsten Denominationen im deutschen Raum sowie die jeweilige Haltung seiner Arbeitgeber und Umwelt ins Gewicht.

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61

Auch der Text der Kantate *Nun komm, der Heiden Heiland* zum Ersten Advent 1714 ist von Erdmann Neumeister, den Anfangschoral, Luthers berühmte Übersetzung des lateinischen Hymnus "Veni redemptor gentium" ausgenommen. Die Lesung aus dem Evangelium betrifft Christi Einzug in Jerusalem; Neumeisters Text befasst sich ganz allgemein mit dem Kommen des Menschensohns: mit dem Licht und Segen seines Lebens auf Erden; seinem Einzug in die Kirche, der Erhaltung der Lehre und des Sakraments; und zuletzt mit seinem Einzug in das Herz des Gläubigen. Besonders interessant ist Bachs Wahl der Form der französischen Ouvertüre für diesen ersten Satz. Erstens entsprach sie

Neumeisters Bestreben, die Ausdrucksstärke sakraler Musik durch den Einsatz der besten Attribute weltlicher Musik zu erweitern; zweitens konnte die Assoziation mit dem französischen Königshof auf die Erscheinung Christi übertragen werden. Am wichtigsten ist jedoch der Umstand, dass die Ouvertüre, die den Anfang (z.B. der Oper oder des Balletts) symbolisiert, hier nicht nur Christus willkommen heißen will, sondern auch das neue Kirchenjahr einleitet.

Diesem Eröffnungssatz folgen Rezitative, Arien und ein Schlusschor mit dem Abgesang des Kirchenlieds "Wie schön leuchtet der Morgenstern". (Bach vertonte fast nie Bruchstücke von Strophen.) Am markantesten ist entschieden der Mittelsatz, ein Rezitativ des Basses, das ein Wort aus der Offenbarung (3: 20) zitiert. Die Musik beschreibt den auferstandenen Christus, der an der Tür klopfet. Obwohl die Modulation in die Durtonart die Freude eines Abendmahls mit ihm andeutet, wirkt der ganze Satz etwas beängstigend, fast wie die Bankettszene in *Don Giovanni*.

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

Die für Weimar geschriebene Kantate *Komm, du süße Todesstunde* behandelt das Evangelium über den Jüngling zu Nain, den

Jesus wieder zum Leben erweckte (Lukas 7: 11–17); sie wurde erstmals am 6. Oktober 1715, dem sechzehnten Sonntag nach Trinitatis, gesungen. Salomon Francks außerordentlich lebendiger Text befasst sich mit dem bitter-süßen Doppelsinn des Todes: Die vergänglichen Freuden der Welt sind vorbei, aber die Auferstehung ist gewiss. Des Menschen Leben ist die düstere Nacht, der Tod ist die Morgenröte. Als ob der Text allein die begriffliche Angst für der Todesstunde nicht beschwichtigen könne, greift die Musik noch geschickter ein, z.B. im verführerischen Menuett der Tenorarie "Mein Verlangen", das weltliche Freuden suggeriert. Man scheint geradezu den eiteln Tand der Welt zu genießen, doch zugleich drückt der Tenor den Wunsch aus, sich von ihm abzuwenden. Auch die Musik ist ambivalent, denn sie pendelt dauernd zwischen Dur und Moll. Im zweiten Rezitativ untermalt die schlagende Uhr, das Symbol der herannahenden Todesstunde, das Flehen des Altus; dieser Satz ist vielleicht der reizvollste, ungetrübteste Abschnitt des ganzen Werks. In der anschließenden, einer Gigue ähnlichen Ensemble-Arie ('Coro') erklärt sich der Gläubige freudig zum Sterben bereit, wenn es Gottes Wille ist; im weltlichen Gepräge

ist sozusagen die läuternde Funktion der Kantate konzentriert. Die irdischen, bald abgeschüttelten Freuden können auch das Anzeichen künftiger, ewiger Freuden sein.

Auch die Seufzer und chromatischen Kadenz der ersten Arie deuten gewissermaßen die Trauer an, die der Tod verursacht. Indes ist die Musik auch herrlich elegant und beschwingt; sicherlich dienten ähnliche Klänge dem damaligen Adel als Tafel- und Tanzmusik. Nur die aus der später geschriebenen *Matthäus-Passion* so gut bekannte Melodie des Orgelparts schlägt herbere Töne an. Vermutlich ließ Bach nicht zufällig Blockflöten und Orgel zusammen spielen – zwei Instrumente, die sich nur schwer aufeinander abstimmen lassen, was die Polysemie der Kantate von einer anderen Sicht beleuchtet. Raffiniert sind auch der Aufwärtssprung und Abstieg der Melodie im fünften Satz, der auch die Eröffnung der beiden vorangegangenen Arien beseelt; selbst im üppigsten, wenn nicht gar sinnlichsten musikalischen Geschehen ist sich der Hörer stets der Unvermeidlichkeit des Todes bewusst. Um dieser Trübung der gefälligeren Musik die Waage zu halten, ist der seriöse Schlusschoral von verzierten, beinahe belanglosen Blockflötenstimmen begleitet.

Vielleicht wollte Bach damit sagen: Wenn auch die Würmer den Körper zerstören, freuen sie sich bei der Arbeit.

© 2007 John Butt
Übersetzung: Gery Bramall

Eigentlich hatte **Emma Kirkby** keine Ambitionen auf eine Karriere als Berufssängerin. Während des Althilologiestudiums in Oxford und später als Lehrerin sang sie aus reiner Freude in Chören und kleinen Ensembles, wobei sie sich im Renaissance- und Barockrepertoire immer am wohlsten fühlte. 1971 trat sie dem Taverner Choir and Consort bei, und 1973 wandte sie sich dem Consort of Musicke zu. Seitdem hat sie langjährige Beziehungen zu vielen anderen Kammerensembles und Orchestern aufgebaut, u.a. London Baroque, dem Freiburger Barockorchester, L'Orfeo Barockorchester (Linz), dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Academy of Ancient Music, Palladian Ensemble und Florilegium. Emma Kirkby hat mehr als einhundert Schallplatten aufgenommen. 1999 wurde sie von den Hörern des Rundfunksenders Classic FM zur Künstlerin des Jahres gewählt, und im November 2000

wurde sie mit dem britischen Verdienstorden OBE (Officer of the Order of the British Empire) ausgezeichnet.

Der Countertenor **Michael Chance** absolvierte zunächst ein Studium der Englischen Literatur am King's College in Cambridge, wo er zugleich auch als Choral Scholar wirkte, und nahm anschließend bei Rupert Bruce Lockhart Gesangsunterricht. Sein Operndebüt feierte er in Ronald Eyres Inszenierung von Cavallis *Giasone* im Rahmen des Buxton Festivals. Seither ist er weltweit in Opernhäusern, auf Konzertpodien, in Recitals und auf internationalen Festivals aufgetreten. Sein breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von elisabethanischen Lautenliedern bis hin zu speziell für ihn komponierten zeitgenössischen Werken von Komponisten wie Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener und Elvis Costello. Er sang die Rolle des Orpheus in der Premiere von *The Second Mrs. Kong* von Sir Harrison Birtwistle sowie die eines Militärgouverneurs in der Uraufführung von *Night at the Chinese Opera* von Judith Weir; beide Partien wurden eigens für ihn geschrieben. Seine Diskographie bei

Chandos umfaßt Lautenlieder aus der Zeit Elisabeths I. und des frühen siebzehnten Jahrhunderts, deutsche geistliche Kantaten, liturgische Werke von Vivaldi und J.S. Bach sowie Taveners *Fall and Resurrection*. Michael Chance ist Gastprofessor am Royal College of Music.

Der in Salisbury geborene Tenor **Charles Daniels** erhielt seine musikalische Ausbildung am King's College Cambridge und am Royal College of Music in London, wo er bei Edward Brooks studierte. Er hat an der Opéra national de Paris in Lullys *Atys* und beim Festival von Aix-en-Provence in Purcells *The Fairy Queen* gesungen und bei Festspielen und mit Konzertauftritten in ganz Europa sowie Nord- und Südamerika gastiert. Sein breit gefächertes Repertoire umfasst Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*, Monteverdis *Orfeo* und Vespers, Purcells *King Arthur*, die Bach-Passionen, Händels *Esther* (auf Hebräisch), *Messiah* und *Joshua*, Mendelssohns *Elijah*, Britten's *Serenade for Tenor, Horn and Strings*, Strawinskis *Cantata* und Luigi Nonos *Canti di vita e d'amore*. Unlängst wirkte er an der Uraufführung von Wojciech Kilars *Missa pro pace* mit, die auch in Rom vor dem

Papst aufgeführt wurde. Auf Schallplatte hat Charles Daniels unter anderem die *Symphoniae sacrae* von Schütz für Chandos aufgenommen.

Peter Harvey studierte am Magdalen College Oxford und an der Guildhall School of Music and Drama. Obwohl er über ein umfangreiches Repertoire verfügt, kennt man ihn vor allem als Konzertsolisten mit Orchester- und Chorwerken aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Er ist mit den meisten einschlägigen Spitzendirigenten und Ensembles Großbritanniens aufgetreten (z.B. English Baroque Soloists, dem Gabrieli Consort, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem King's Consort, London Baroque und dem Purcell Quartet) und wird häufig von Gruppen wie dem Collegium Vocale in Gent und der niederländischen Bach-Gesellschaft eingeladen. Peter Harveys Diskographie umfasst die verschiedensten Werke aus der Zeit vom siebzehnten Jahrhundert bis auf den heutigen Tag; mit dem Purcell Quartet hat er für Chandos unter anderem Bachs Vier kleine Messen aufgenommen.

Das 1983 gegründete **Purcell Quartet** gilt als eines der führenden Barockensembles

unserer Zeit. Weltweite Gastspielreisen haben es nach Nord- und Südamerika, durch ganz Europa und seit mehr als zehn Jahren regelmäßig nach Japan geführt, u.a. mit szenischen Aufführungen von Purcells *Dido and Aeneas* und Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* und *Orfeo*. Das Ensemble ist bei den meisten namhaften Festivals in Großbritannien aufgetreten, hat zahlreiche Aufnahmen für die BBC eingespielt und ist mit dem Early Music Network auf Tournee gegangen. Im Jahr 2000 machte es mit verschiedenen Bach-Programmen von sich

reden, darunter die frühen Kantaten beim Spitalfields Festival, einige der Vier kleinen Messen in Budapest, Cembalokonzerte in Salzburg und zum Todestag Bachs ein Konzert mit Trauerkantaten in der Wigmore Hall. Das Purcell Quartet verfügt über eine umfangreiche Exklusiv-Diskographie bei Chandos, mit Werken von Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Händel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin und Biber, die von der Kritik und von der Öffentlichkeit mit großer Begeisterung aufgenommen worden sind.

J.S. Bach: Cantates de jeunesse, volume 2 – Weimar

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12
Si Bach quitta Mühlhausen en partie à cause du sentiment anti-musical des autorités ecclésiastiques de la ville, son poste d'organiste à la cour de Weimar (1708) ne lui permit cependant pas de composer immédiatement de la musique concertante d'église. C'est seulement après avoir reçu l'offre d'une position venant de l'extérieur qu'il fut promu au rang de "Concertmeister" et qu'il put écrire des cantates au rythme d'environ une toutes les quatre semaines. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* est la deuxième cantate qu'il composa selon cet arrangement, pour le 22 avril 1714. Comme pour toutes ses œuvres composées pour des dimanches spécifiques de l'année liturgique, le texte (de Salomon Franck, le poète et trésorier de la cour de Weimar) se fonde sur la lecture de l'Évangile du jour (Jean 16: 16–23). Les paroles de Jésus conviennent particulièrement au dogme luthérien et occupent une place centrale dans de nombreuses cantates de Bach: Jésus prédit sa mort, mais prophétise également sa résurrection; la douleur se transforme en

joie, tout comme pour la femme qui souffre en accouchant. En somme, la souffrance est dans une certaine mesure nécessaire pour parvenir à la joie suprême.

Avec cette ultime vérité à l'esprit, Bach se restreint à peine dans son traitement musical de la douleur; en effet, il est possible qu'il ait soupçonné l'existence d'un certain plaisir dans une musique tragique et angoissée. En d'autres termes, la musique, plus qu'aucune autre forme d'art, est capable de créer en même temps douleur et joie, montrant précisément le genre d'alchimie sous-entendue en un instant par le Christ. En effet, le premier chœur est d'un tragique si efficace que Bach le reprendra en grande partie pour la musique du "Crucifixus", le passage central et fondamental du Credo de sa Messe en si mineur. Le récitatif pour alto qui suit prolonge le même effet en un traitement particulièrement émouvant. Cependant, la gamme ascendante en ut majeur au premier violon (dans une pièce qui est fermement ancrée dans le mode mineur) pourrait bien faire allusion à la joie ultime dans le Royaume de Dieu, dont

l'entrée se fait de manière si douloureuse. Les trois arias successives présentent diverses variantes de l'antithèse douleur/joie. La plus joyeuse est peut-être l'aria centrale pour basse dans laquelle l'imitation flagrante entre les deux violons et le continuo fait allusion à l'intention du croyant de suivre le Christ; ce thème se relie opportunément avec le geste d'ouverture du triomphant choral final. La dernière aria affirme que toute douleur sera seulement minime ("alle Pein/wird doch nur ein Kleines sein"), ce qui est peut-être illustré musicalement par l'utilisation du mode mineur, mais avec un thème ostinato relativement indifférent, et aussi par la mélodie du choral jouée par la trompette ("Jesu, meine Freude"), un hymne célèbre qui se concentre sur la joie ultime dans le Christ.

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV 18

Erdmann Neumeister fut le membre du clergé le plus influent du mouvement qui chercha à intégrer les formes de l'opéra moderne de l'aria *da capo* et du récitatif dans les cantates d'église. Son texte poétique d'après la parabole du semeur n'est pas adapté à l'aria *da capo*, mais permet un récitatif très dramatique. La

cantate *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* fut probablement composée en 1715, quoique certains musicologues pensent qu'elle pourrait remonter à une date antérieure, avant même l'époque de la production régulière des cantates à Weimar. L'instrumentation (exceptionnellement riche en altos) reflète l'ensemble modeste, mais compétent dont il disposait à la chapelle de la cour. La cantate débute par une dramatique Sinfonia (une chaconne libre fondée sur un thème extrêmement brillant) qui, même si ce n'est pas strictement nécessaire d'un point de vue textuel, empêche le récitatif suivant de sonner de manière trop dépouillée; en outre, elle prépare également le climat des premières paroles. La pièce centrale de la partition est le long récitatif où s'entremêlent quatre sections des Litanies. Le thème général – comme celui de la cantate tout entière – est la supplication demandant que la Parole de Dieu tombe sur un sol fertile et que Satan ne nous dérobe pas la Parole et ses bienfaits. Le texte est la plupart du temps d'une étonnante truculence, en particulier la référence du "meurtre cruel, des blasphèmes, de la fureur et de la rage des Turcs et du pape" dans les Litanies. Il est intéressant de noter que, par la suite, les textes ne sont généralement pas aussi venimeux à propos

de l'Église catholique; en fait, les relations de Bach avec Dresde font penser qu'il n'était pas contre les contacts avec des catholiques (après tout, Leipzig faisait partie de la Saxe dont l'Électeur était catholique depuis 1697). Il est probable qu'une grande partie réside dans les rapports politiques changeants entre les deux principales confessions de l'Allemagne, ainsi que dans la position particulière des différents employeurs de Bach et leurs environnements.

Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61

La cantate *Nun komm, der Heiden Heiland*, pour l'Avent de 1714, met en musique un autre texte d'Erdmann Neumeister, et commence par le célèbre choral pour l'Avent de Luther (qui est une version allemande de l'hymne latin "Veni redemptor gentium"). L'Évangile traite de l'entrée du Christ à Jérusalem, et le texte de Neumeister présente une exposition générale de la venue du Christ: la bénédiction et la lumière de son apparence terrestre, son entrée dans l'institution de l'Église et sa bénédiction de la doctrine et du sacrement et, enfin, son entrée dans le cœur de chaque croyant. Le recours de Bach à l'Ouverture française pour le choral d'ouverture est particulièrement intéressant: d'une part cela permet de développer l'intention générale de Neumeister d'utiliser les meilleures formes

musicales profanes afin d'élargir l'éventail expressif de la musique d'église; d'autre part les connotations royales de la cour de France peuvent être greffées sur la venue du Christ Roi. Et, ce qui est le plus important, l'ouverture est le symbole du commencement (c'est-à-dire d'un opéra ou d'un ballet), qui dans le cas présent appelle non seulement la venue du Christ, mais est également placée au début de l'année liturgique.

Le reste de la cantate est divisé en récitatifs et arias, avec un mouvement conclusif utilisant une strophe partielle du choral "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (il est extrêmement rare pour Bach d'utiliser seulement un fragment de strophe). Le mouvement le plus frappant est sans aucun doute le récitatif central pour basse qui utilise une citation de l'Apocalypse (3: 20). Ici, la musique dépeint les coups frappés à la porte par le Christ ressuscité. Bien que la modulation dans le mode majeur fasse allusion à la joie du repas avec le Christ, le drame de l'ensemble est plutôt terrifiant, et n'est pas sans faire songer à la fin du *Don Giovanni* de Mozart.

Komm, du süße Todesstunde, BWV 161

La cantate de Weimar *Komm, du süße Todesstunde* fut exécutée pour la première

fois le 6 octobre 1715. Elle commente l'Évangile du seizième dimanche après la Trinité (Luc 7: 11 – 17), concernant la résurrection du fils de la veuve de Naïn. Le texte de Salomon Franck, d'une force exceptionnelle, joue sur la dichotomie aigre-douce de la mort: la perte des joies fugitives du monde est compensée par la résurrection finale. Ainsi sommes-nous encouragés à percevoir la vie comme une nuit triste, et la mort comme une aurore prometteuse. Et si le texte n'est pas suffisant pour inverser notre inclination naturelle à craindre l'heure de notre mort, la musique joue un rôle encore plus subtil, en suggérant par exemple la joie terrestre par le séduisant menuet de l'aria du ténor "Mein Verlangen". Nous prenons presque plaisir à l'illusion du monde alors que le ténor exprime son désir d'y renoncer; la musique semble également se tourner des deux côtés, passant continuellement du mode mineur au mode majeur. Le second récitatif, avec son image de l'horloge pointant vers l'heure du trépas en réponse à la supplication de l'alto, est peut-être le mouvement le plus beau et le moins douloureux de la cantate. L'aria d'ensemble suivante ("Coro"), dans laquelle le croyant exprime son consentement joyeux à la mort, ressemble à une gigue qui, par son caractère

temporel, semble résumer le rôle cathartique de cette cantate. Ainsi, la joie terrestre – qui sera bientôt abandonnée – peut être aussi un signe de la joie éternelle à venir.

Avec ses motifs soupirants et ses cadences chromatiques, l'aria d'ouverture semble également, en un sens, montrer le chagrin accompagnant la mort. Pourtant, la musique est en même temps merveilleusement élégante et légère, et d'un genre sans aucun doute utilisé pour la danse et les repas par l'aristocratie de l'époque de Bach. Seule la ligne sans paroles de la partie d'orgue, dont la mélodie nous est si familière dans la *Passion selon saint Matthieu* plus tardive, sonne de manière plus austère. Ce n'est sans doute pas un accident si Bach choisit l'orgue et les flûtes à bec, deux types d'instruments très difficiles à accorder ensemble, afin de proposer une autre perspective sur la dichotomie centrale de la cantate. Une autre subtilité est la manière par laquelle le saut initial et la chute ultérieure de la mélodie du choral dans le cinquième mouvement semblent également imprégner les lignes qui ouvrent les deux arias précédentes, rappelant constamment à l'auditeur le caractère inévitable de la mort, même au milieu des expériences musicales les plus séduisantes, pour ne pas dire sensuelles. Comme pour

contrebalancer cet "assombrissement" de la musique plus légère, l'austère choral final est accompagné par les mélodies fleuries, presque hors de propos, des flûtes à bec; Bach, prenant exemple sur le texte, souhaitait peut-être montrer que même les vers dévorant notre chair font facilement et joyeusement le travail de la décomposition.

© 2007 John Butt

Traduction: Francis Marchal

Emma Kirkby n'avait pas l'intention au départ de devenir chanteuse professionnelle. Durant ses études de littérature classique à Oxford puis comme enseignante, elle chanta pour le plaisir au sein de chorales et de petits groupes, appréciant particulièrement le répertoire baroque et celui de la Renaissance. Elle devint membre du Taverner Choir and Consort en 1971 et en 1973 commença son association avec le Consort of Musicke. Depuis, elle a forgé des liens solides et durables avec bien d'autres groupes et orchestres de chambre, en particulier London Baroque, l'Orchestre baroque de Freiburg, l'Orchestre baroque Orfeo de Linz, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music, le Palladian Ensemble et

Florilegium. Emma Kirkby a réalisé plus d'une centaine d'enregistrements. En 1999, elle fut élue Artist of the Year par les auditeurs de Classic FM Radio et se vit décerner en novembre 2000 un Officer of the Order of the British Empire.

Après avoir obtenu un diplôme d'anglais au King's College de Cambridge, où il a également étudié le chant choral, le contre-ténor Michael Chance a travaillé le chant avec Rupert Bruce Lockhart. Il a fait ses débuts lyriques dans *Giasone* de Cavalli mis en scène par Ronald Eyre au Festival de Buxton, puis a chanté dans des théâtres lyriques, en concert, en récital et dans des festivals internationaux du monde entier. Son vaste répertoire s'étend du "lute song" (chant accompagné au luth) élisabéthain aux œuvres contemporaines composées spécifiquement pour lui par des compositeurs comme Sir Richard Rodney Bennett, Alexander Goehr, Tan Dun, Anthony Powers, Sir John Tavener et Elvis Costello. Il a créé les rôles d'Orphée dans *The Second Mrs Kong* de Sir Harrison Birtwistle et d'un gouverneur militaire dans *Night at the Chinese Opera* de Judith Weir, qui ont été écrits pour lui. Sa discographie comprend, pour Chandos, des "lute songs"

élisabéthains et jacobéens, des cantates sacrées allemandes, des œuvres liturgiques de Vivaldi et J.S. Bach et *Fall and Resurrection* de Tavener. Michael Chance est professeur invité au Royal College of Music de Londres.

Né à Salisbury, le ténor **Charles Daniels** reçoit sa formation musicale au King's College de Cambridge et au Royal College of Music de Londres, où il travaille sous la direction d'Edward Brooks. Il chante à l'Opéra national de Paris dans *Atys* de Lully et au Festival d'Aix-en-Provence dans *The Fairy Queen* de Purcell. Il se produit dans des festivals et en concert dans toute l'Europe et en Amérique du Nord et du Sud. Son vaste répertoire comprend la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* d'Emilio de' Cavalieri, l'*Orfeo* et les Vêpres de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, les passions de J.S. Bach, *Esther* (en hébreu), *Messiah* et *Joshua* de Haendel, *Elijah* de Mendelssohn, la *Sérénade pour ténor, cor et cordes* de Britten, la Cantate de Stravinski et les *Canti di vita e d'amore* de Luigi Nono. Il a récemment participé à la première de la *Missa pro pace* de Wojciech Kilar qu'il a également interprétée à Rome devant le Pape. La discographie de Charles Daniels

comprend les *Symphoniae sacrae* de Schütz pour Chandos.

Peter Harvey fit ses études à Magdalen College à l'université d'Oxford et à la Guildhall School of Music and Drama. Malgré un vaste répertoire, il est surtout connu en tant que soliste de concert avec des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés dans la musique des dix-septième et dix-huitième siècles. Il a travaillé avec la plupart des grands ensembles et des grands chefs britanniques dans ce domaine, entre autres avec les English Baroque Soloists, le Gabrieli Consort, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le King's Consort, London Baroque et le Purcell Quartet. Il est souvent l'invité d'ensembles tels le Collegium Vocale de Ghent et la Société Bach des Pays-Bas. La discographie de Peter Harvey comprend un large éventail d'œuvres allant du dix-septième siècle à nos jours; parmi ses nombreux enregistrements avec le Purcell Quartet pour Chandos, notons les quatre Messes luthériennes de Bach.

Fondé en 1983, le **Purcell Quartet** s'est imposé comme un ensemble de musique baroque des plus remarquables. Il s'est produit dans le monde entier, notamment

en Amérique du Nord et du Sud, dans tous les pays d'Europe, et régulièrement au Japon pendant plus de dix ans où il a effectué de nombreuses tournées interprétant des opéras entièrement mis en scène tels que *Dido and Aeneas* de Purcell et *L'incoronazione di Poppea* et *Orfeo* de Monteverdi. Le Purcell Quartet a joué dans la plupart des grands festivals de Grande-Bretagne. Il a réalisé de nombreux enregistrements pour la BBC, et fait des tournées avec l'Early Music Network. En 2000, il a présenté plusieurs programmes

consacrés à la musique de J.S. Bach: cantates de jeunesse au Spitalfields Festival, Messes luthériennes à Budapest, concertos pour clavecin à Salzbourg et, le jour anniversaire de la mort de Bach, un concert de cantates funèbres au Wigmore Hall de Londres. Le Purcell Quartet a enregistré un très vaste répertoire en exclusivité pour Chandos, notamment des œuvres de Purcell, Corelli, Lawes, Bach, Haendel, Vivaldi, Weckmann, Leclair, Schütz, Couperin et Biber. Ces enregistrements lui ont valu les louanges enthousiastes de la critique et du public.



Emma Kirkby

Hanya Chlala

**Pleurs, lamentations, tourments,
découragement, BWV 12**

1. Sinfonia

2.
Pleurs, lamentations, tourments, découragement,
angoisse et détresse
sont le pain amer des Chrétiens

qui portent le signe de Jésus.

3. Récitatif

Nous devons passer par de grandes souffrances
pour entrer dans le Royaume de Dieu.

4. Aria

La croix et la couronne sont liées,
la lutte et le trésor sont unis.

Les Chrétiens subissent à toute heure
leurs tourments et leurs ennemis,
mais ils trouvent leur consolation dans les plaies
du Christ.

5. Aria

Je suivrai les pas du Christ,
de lui je ne me séparerai pas,
dans la prospérité comme dans l'adversité,
en vivant comme en mourant.
J'embrasse le Christ humilié,
je veux êtreindre sa croix.

28

**Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
BWV 12**

1 1. Sinfonia

2 2.
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen,
Angst und Not
sind der Christen Tränenbrot,

die das Zeichen Jesu tragen.

3 3. Recitativo
Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes gehen.

4 4. Aria
Kreuz und Kronen sind verbunden,
Kampf und Kleinod sind vereint.

Christen haben alle Stunden
ihre Qual und ihren Feind,
doch ihr Trost sind Christi Wunden.

5 5. Aria
Ich folge Christo nach,
von ihm will ich nicht lassen
im Wohl und Ungemach,
im Leben und Erblassen.
Ich küsse Christi Schmach,
ich will sein Kreuz umfassen.

29

**Weeping, sighing, sorrowing,
crying, BWV 12**

1. Sinfonia

2.
Weeping, sighing, sorrowing, crying,
grief and pain
are the lot of Christian men

who Christ's emblem are displaying.

3. Recitative
We must suffer great affliction to enter into the
kingdom of God.

4. Aria
Cross and crown are closely bound,
strife and jewel are the same.

Christian men have ever found
foes and anguish, scorn and shame,
but found comfort in Christ's wound.

5. Aria
In Christ's path will I follow,
with him will I abide,
in good times and in sorrow,
though life, though death betide.
I kiss Christ's degradation,
his cross shall be my pride.

6. Aria

Sois fidèle car la souffrance
n'est que peu de chose.
Après la pluie
fleurit la bénédiction,
tout mauvais temps passe.

7. Choral

Ce que Dieu fait est bien fait,
c'est là que je veux rester.
Il se peut qu'en chemin je subisse
la détresse, la mort et la misère,
mais tel un père Dieu
me prendra dans ses bras,
c'est pourquoi je le laisse régner.

Salomon Franck,
d'après Jean 16: 16–23

Comme la pluie et la neige tombent du ciel, BWV 18

1. Sinfonia

2. Récitatif

Comme la pluie et la neige tombent du ciel
et n'y remontent pas, mais arrosent la terre et
la rendent fertile et riche, pour donner de la
semence au semeur et du pain à manger: ainsi
la parole qui sort de ma bouche ne doit pas
revenir sans rien, mais doit accomplir ce qui
me plaira, et doit réussir là où je l'envoie.

D'après Isaïe 55: 10, 11



6. Aria

Sei getreu, alle Pein
wird doch nur ein Kleines sein.
Nach dem Regen
blüht der Segen,
alles Wetter geht vorbei.

7. Choral

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
dabei will ich verbleiben,
es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
so wird Gott mich ganz väterlich
in seinen Armen halten,
drum laß ich ihn nur walten.

Salomon Franck (1659–1725),
nach Johannes 16: 16–23

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt BWV 18

1. Sinfonia

2. Recitativo

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel
fällt und nicht wieder dahin kommet, sondern
feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und
wachsend, daß sie gibt Samen zu säen und Brot
zu essen: Also soll das Wort, so aus meinem
Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu
mir leer kommen, sondern tun, das mir gefället,
und soll ihm gelingen, dazu ich's sende.

Nach Jesaja 55: 10, 11

6. Aria

Be faithful, all the pain
will not be very great.
After the rain
shall blessings bloom.
All weather passes soon.

7. Choral

What God does is well done indeed,
I'll stay with this forever.
I may endure much woe and need,
rough ways and stormy weather.
But like a father he will hold
and shield me in his arm,
protect me from all harm.

Salomon Franck,
based on John 16: 16–23

For as the rain cometh down, and the snow from heaven, BWV 18

1. Sinfonia

2. Recitative

For as the rain cometh down, and the snow from
heaven, and returneth not thither, but watereth
the earth, and maketh it bring forth and bud,
that it may give seed to the sower, and bread to
the eater: So shall my word be that goeth forth
out of my mouth: it shall not return to me void,
but it shall accomplish that which I please, and it
shall prosper in the thing whereto I sent it.

Based on Isaiah 55: 10, 11



Michael Chance

Gerald Place

3. Récitatif

(Adagio, piano)

Mon Dieu, ici sera mon cœur:
je te l'offre au nom de mon Jésus;
aussi verse ta semence
comme dans une bonne terre.
Mon Dieu, ici sera mon cœur:
qu'il germe et donne des fruits au centuple.
Ô Seigneur, aide-moi, ô Seigneur, fais-le
fructifier!

(Allegro)

Donne à la parole ton esprit et ta puissance.

(forte)

Exauce-nous, Seigneur Dieu!

(Récitatif, piano)

Empêche, Père fidèle, empêche
que la tromperie du diable
ne m'égare, ni aucun Chrétien.

Son but est bien fixé,
il veut nous voler ta parole
et toutes les félicités du ciel.

(Allegro)

Que Satan soit foulé sous nos pieds.

(forte)

Exauce-nous, Seigneur Dieu!

(Récitatif, piano)

Hélas! nombreux sont ceux qui nient la parole
et la foi,
et tombent comme des fruits pourris
quand ils doivent supporter la persécution.
Ainsi ils sont précipités dans les tourments
éternels

pour s'être dérobés aux souffrances de ce monde.

32

10

3. Recitativo

(Adagio, piano)

Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
Ich öffne dir's in meines Jesu Namen;
so streue deinen Samen
als in ein gutes Land hinein.
Mein Gott, hier wird mein Herze sein:
Laß solches Frucht und hundertfältig bringen.
O Herr, hilf! o Herr, laß wohlgelingen.

(Allegro)

Du wollest deinen Geist und Kraft zum Worte
geben.

(forte)

Erhör uns, lieber Herre Gott!

(Recitativo, piano)

Nur wehre, treuer Vater, wehre,
daß mich und keinen Christen
nicht des Teufels Trug verkehre.
Sein Sinn ist ganz dahin gericht',
uns deines Wortes zu berauben
mit aller Seligkeit.

(Allegro)

Den Satan unter unsre Füße treten.

(forte)

Erhör uns, lieber Herre Gott!

(Recitativo, piano)

Ach! viel' verleugnen Wort und Glauben
und fallen ab wie faules Obst,
wenn sie Verfolgung sollen leiden.
So stürzen sie in ewig Herzeleid,
da sie ein zeitlich Weh vermeiden.

3. Recitative

(Adagio, piano)

My God, here is my heart, behold,
in Jesu name it's open wide,
so cast your seed inside,
that it may prove prolific ground.
My God, here is my heart, behold,
let it bear fruit a hundredfold.

Oh help, Lord, that it may abound.

(Allegro)

Give to the word your spirit and great might.

(forte)

Oh hear us, dear Lord God!

(Recitative, piano)

Now, faithful Father, safeguard me
and every Christian man,
lest Satan may deceive us all.
His mind on this is bent:
to rob us of your word
and of all heaven's bliss.

(Allegro)

To stamp on Satan underneath our feet.

(forte)

Oh hear us, dear Lord God!

(Recitative, piano)

Alas! Many deny both word and faith,
like rotten fruit they fall away
when persecution they must undergo.
Thus do they fall to everlasting woe,
avoiding this world's passing sorrows.

33

(Allegro)

Et dans ta bonté paternelle, protège-nous du meurtre cruel, des blasphèmes, de la fureur et de la rage des Turcs et du pape.

(forte)

Exauce-nous, Seigneur Dieu!

(Récitatif, piano)

Un autre ne pense qu'à son ventre;
entre-temps il oublie complètement son âme;
Mammon a aussi possédé bien des cœurs.
C'est pourquoi la parole ne peut gagner en force.
Et combien d'âmes la volupté n'a-t-elle point
faites prisonnières?

Si grande est la séduction de la terre
qu'ils préfèrent celle-ci plutôt que le ciel,
à cause de cela ils s'égarèrent loin du ciel.

(Allegro)

Il faut ramener tous les égarés et ceux qui sont
séduits.

(forte)

Exauce-nous, Seigneur Dieu!

4. Aria

La parole de Dieu est le trésor de mon âme;
tous les autres trésors
sont des filets
tendus par le monde et par Satan
pour captiver les âmes viles.
Partez, partez, fuyez tous!
La parole de Dieu est le trésor de mon âme.

5. Choral

Je te prie, ô Dieu, du fond de mon cœur,
ne retire pas ta parole

34



(Allegro)

Und uns für des Türken und des Papsts
grausamen Mord und Lästerungen. Wüten und
Toben väterlich behüten.

(forte)

Erhör uns, lieber Herre Gott!

(Recitativo, piano)

Ein anderer sorgt nur für den Bauch;
inzwischen wird der Seele ganz vergessen;
der Mammon auch hat vieler Herz besessen.
So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen.
Und wieviel Seelen hält die Wollust nicht
gefangen?

So sehr verführt sie die Welt,
die ihnen muß anstatt des Himmels stehen,
darüber sie vom Himmel irgehen.

(Allegro)

Alle Irrige und Verführte wiederbringen.

(forte)

Erhör uns, lieber Herre Gott!

11 4. Aria

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort;
außer dem sind alle Schätze
solche Netze,
welche Welt und Satan strikken,
schöne Seelen zu berücken.
Fort mit allen, fort, nur fort!
Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

12 5. Choral

Ich bitt, o Herr, aus Herzens Grund,
du wollst nicht von mir nehmen

(Allegro)

From cruel murder and from blasphemies of
Turk and Pope and from their rage and fury,
like a good father, keep us safe!

(forte)

Oh hear us, dear Lord God!

(Recitative, piano)

Another cares but for his belly
and to his soul he pays no heed;
many a heart is lost to Mammon's greed.
Therefore the holy word cannot prevail.
How many souls, by lust enslaved, do fail!
They are seduced by worldly cares
that they desire instead of heaven's way,
therefore from heaven's path they go astray.

(Allegro)

All those who err and were seduced, bring home!

(forte)

Oh hear us, dear Lord God!

4. Aria

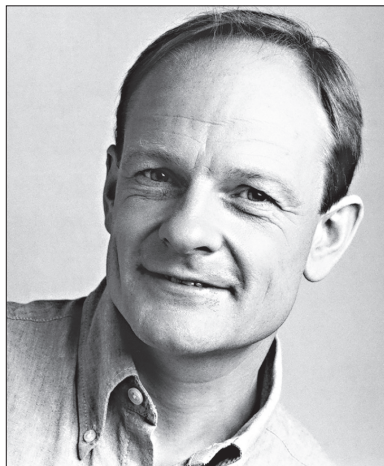
With God's word I'll forever stay,
next to it all earthly things
are but slings
woven by the world and Devil,
feeble souls to tempt to evil.
Take all that away, away!
With God's word I'll forever stay.

5. Choral

Oh Lord, with all my heart I pray
that you shall never take

35





Hanya Chhala

Charles Daniels

sainte de ma bouche;
afin que je n'aie point honte
de mon péché et de ma faute,
car dans ta clémence
je mets toute ma confiance:
celui qui s'appuie fermement
sur ta clémence
ne connaîtra jamais la mort.

Erdmann Neumeister

**Viens maintenant, Sauveur des païens,
BWV 61**

1. Ouverture

Viens maintenant, Sauveur des païens,
connu comme l'enfant de la Vierge,
toute la terre s'émerveille
que Dieu lui donne une telle naissance.

Martin Luther

2. Récitatif

Le Sauveur est venu,
il a revêtu notre pauvre chair
et notre pauvre sang,
et nous a pris comme ses frères de sang.
Ô bonté suprême,
que n'as-tu point fait pour nous?
Que ne fais-tu pas
encore chaque jour pour les tiens?

Tu viens et laisses ta lumière
resplendir de toute ta bénédiction.



dein heiliges Wort aus meinem Mund;
so wird mich nicht beschämen
mein' Sünd und Schuld,
denn in dein' Huld
setz ich all mein Vertrauen:
Wer sich nur fest
darauf verläßt,
der wird den Tod nicht schauen.

Erdmann Neumeister (1671 – 1756)

**Nun komm, der Heiden Heiland
BWV 61**

13 1. Ouverture

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Martin Luther (1483 – 1546)

14 2. Recitativo

Der Heiland ist gekommen,
hat unser armes Fleisch und Blut
an sich genommen
und nimmet uns zu Blutsverwandten an.
O allerhöchstes Gut,
was hast du nicht an uns getan?
Was tust du nicht
noch täglich an den Deinen?

Du kömst und läßt dein Licht
mit vollem Segen scheinen.

your holy word out of my mouth,
then I shall not be prey
to guilt and sin.
In your great charity
I put my trust:
He who holds fast
to your grace to the last
need not have fear of death.

Erdmann Neumeister

**Now come, the heathen's Saviour,
BWV 61**

1. Overture

Now come, the heathen's Saviour,
known as the Virgin's son,
the wonderment of all the earth
that God vouchsafed him such a birth.

Martin Luther

2. Recitative

The Saviour now has come,
our flesh and blood, so full of sin,
he now has made his own
and takes us for his kith and kin.
Oh fairest, highest good,
what grace did you on us bestow
and still continue now
to give us every day?

You come and let your light
and blessings shine upon our way.



3. Aria

Viens, Jésus, viens dans ton église
et donnes-nous une bonne nouvelle année!

Élève la gloire de ton nom,
confirme la saine doctrine
et bénis la chaire et l'autel!

4. Récitatif

Voyez, je suis devant la porte et je frappe. Si
quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte,
j'entrerai et je souperai avec lui, et lui avec moi.

D'après l'Apocalypse 3: 20

5. Aria

Mon cœur, ouvre-toi pleinement,
pour que Jésus vienne et y demeure.

Je ne suis que poussière et terre,
pourtant il ne me repousse pas,
sa joie est de voir en moi
le lieu de sa demeure.
Oh comme je serai bienheureux!

6.

Amen!
Viens, belle couronne de joie,
viens, ne tarde pas!
Je t'attends avec ferveur.

Philipp Nicolai

Arias et Récitatifs:
Erdmann Neumeister



15 3. Aria

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche
und gib ein selig neues Jahr!

Befördre deines Namens Ehre,
erhalte die gesunde Lehre
und segne Kanzel und Altar!

16 4. Recitativo

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So
jemand meine Stimme hören wird und die Tür
auftun, zu dem werde ich eingehen und das
Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.

Nach Offenbarung 3: 20

17 5. Aria

Öffne dich, mein ganzes Herze,
Jesus kommt und zieht ein.

Bin ich gleich nur Staub und Erde,
will er mich doch nicht verschmähn,
seine Lust an mir zu sehn,
daß ich seine Wohnung werde.
O wie selig werd' ich sein!

18 6.

Amen!
Komm, du schöne Freudenkrone,
komm und bleib nicht lange!
Deiner wart' ich mit Verlangen.

Philipp Nicolai (1556–1608)

Arien und Rezitative von
Erdmann Neumeister

3. Aria

Come, Jesu, come unto your church,
give blessings to the year that's new!

More glory be unto your name,
may holy teaching stay the same,
the pulpit bless, the altar too!

4. Recitative

Behold, I stand at the door and knock. If any
man hear my voice and open the door, I will
come in to him and will sup with him, and
he with me.

Based on Revelation 3: 20

5. Aria

Open wide, my heart, my soul,
Jesus comes and enters in.

Though I am but dust and clay,
he scorns me not, but to my soul
brings his joy to make it whole,
that I may his dwelling be.
Oh, what bliss it is to me!

6.

Amen!
Come, you lovely crown of joy,
come to me, do not delay!
Longingly for you I wait.

Philipp Nicolai

Arias and recitatives by
Erdmann Neumeister





Carole Laxtmer

Peter Harvey

Viens, douce heure de la mort, BWV 161

1. Aria

Viens, douce heure de la mort,
que mon âme
puisse goûter le miel
de la bouche du lion.

Rends doux mon départ,
ne tarde pas,
lumière ultime,
que je puisse embrasser mon Sauveur.

2. Récitatif

Monde, tes plaisirs sont un fardeau,
ton sucre est pour moi un poison häi,
ta joyeuse lumière est ma comète,
et lorsque l'on cueille tes roses,
leurs épines innombrables
sont le tourment de mon âme.
La mort livide est mon aurore,
d'où se lève pour moi le soleil
de la gloire et du bonheur célestes.
C'est pourquoi je désire du fond de mon cœur
l'heure dernière de la mort.

J'ai le désir d'embrasser bientôt le Christ,
j'ai le désir de quitter ce monde.

3. Aria

Mon désir
est d'embrasser le Sauveur
et d'être bientôt auprès du Christ.

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

19 1. Aria

Komm, du süße Todesstunde,
da mein Geist
Honig speist
aus des Löwen Munde.

Mache meinen Abschied süße,
säume nicht,
letztes Licht,
daß ich meinen Heiland küsse.

20 2. Recitativo

Welt, deine Lust ist Last,
dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt,
dein Freudenlicht ist mein Komete,
und wo man deine Rosen bricht,
sind Dornen ohne Zahl
zu meiner Seelen Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
mit solcher geht mir auf die Sonne
der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz' ich recht von Herzensgrunde
nur nach der letzten Todesstunde.

Ich habe Lust bei Christo bald zu weiden,
ich habe Lust von dieser Welt zu scheiden.

21 3. Aria

Mein Verlangen
ist, den Heiland zu umfassen
und bei Christo bald zu sein.

Come, sweet hour of my death, BWV 161

1. Aria

Come, sweet hour of my death,
that I with haste
may honey taste
from the lion's tainted breath.

Make my departure full of grace,
do not delay
who lights my way,
that I my Saviour may embrace.

2. Recitative

World, your joy is only pain,
your sugar poison I disdain,
your festive light is like a comet's glare
and where your roses one might pick,
there countless thorns will prick,
my poor soul to afflict.
Pale death shall be my daybreak fair,
when glorious sun shall shine
and joy and heavenly bliss be mine.
Therefore I truly sigh with all my heart
that soon it shall be time for me to part.

I long to be with Christ who does sustain me,
I long to leave this world that still detains me.

3. Aria

My desire
is to embrace the Saviour
and to be with Christ full soon.



Si la mort réduit mon corps mortel
en cendre et en poussière,
mon âme resplendira d'un éclat pur
pareil à celui des anges.

4. Récitatif

La fin est déjà là,
oh monde, bonne nuit, oh monde, bonne nuit!
Et puissé-je seulement obtenir le réconfort
de mourir bientôt dans les bras de Jésus:
il est mon doux sommeil.
Le froid tombeau me couvrira de roses,
jusqu'à ce que Jésus me ressuscite,
jusqu'à ce qu'il conduise sa brebis au doux
pâturage du ciel,
afin que la mort ne me sépare jamais de lui.
Viens donc, jour joyeux de la mort,
et sonne donc, toi dernière heure!

5. Chœur

Si c'est la volonté de mon Dieu,
je souhaite que le fardeau du corps
soit aujourd'hui mis en terre,
et que l'âme, l'hôte du corps,
revête l'immortalité
dans la douce joie céleste.
Jésus, viens et emmène-moi!
Que cela soit ma dernière parole!

Ob ich sterblich' Asch' und Erde
durch den Tod zermalmet werde,
wird der Seele reiner Schein
dennoch gleich den Engeln prangen.

22 4. Recitativo

Der Schluß ist schon gemacht,
Welt, gute Nacht, Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
in Jesu Armen bald zu sterben,
er ist mein sanfter Schlaf.
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
bis Jesus mich wird auferwecken,
bis er sein Schaf führt auf die süße
Himmelsweide,
daß mich der Tod von ihm nicht scheidet.
So brich herein, du froher Todestag,
so schlage doch, du letzter Stundenschlag!

23 5. Coro

Wenn es meines Gottes Wille,
wünsch' ich, daß des Leibes Last
heute noch die Erde fülle,
und der Geist, des Leibes Gast,
mit Unsterblichkeit sich kleide
in der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort!

Though my mortal ash and clay
death may crush and sweep away,
yet the soul's pure radiant light
will shine like angels, fair and bright.

4. Recitative

The end is now in sight,
oh world, good night, oh world, good night!
Could I but have this consolation,
to die in Jesu, my salvation;
he is my gentle sleep.
The chilly grave with roses shall bedeck me
till Jesus comes again, to wake me.
To sweetest pastures like a sheep he'll guide me,
that death may nevermore from him divide me.
So gladly may you break, oh day of death,
sound now, you toll of my last earthly breath!

5. Chorus

If it be the will of God,
I would that the body's load
be straightway beneath the sod
and the spirit be set free,
to put on immortality
in heavenly eternity.
Jesu, come, take me away!
Be the last word I shall say!



Hanya Chhala

The Purcell Quartet

6. Choral

Le corps déposé dans la terre
sera rongé par les vers,
mais il est appelé à ressusciter
par le Christ transfiguré,
il brillera comme le soleil
et vivra sans peine
dans la joie et le bonheur célestes.
Que m'importe alors la mort?

Salomon Franck,
d'après Luc 7: 11–17

Traduction: Francis Marchal

24 6. Corale

Der Leib zwar in der Erden
von Würmern wird verzehrt,
doch auferweckt soll werden,
durch Christum schön verklärt,
wird leuchten als die Sonne
und leben ohne Not
in himml'scher Freud' und Wonne.
Was schad't mir denn der Tod?

Salomon Franck,
nach Lukas 7: 11–17

6. Chorale

The body in the grave is lain,
worms shall devour the flesh,
but it shall be raised up again
by Christ in beauty fresh,
will like the sun be shining,
nor want for any thing,
in heavenly joys reclining.
O death, where is thy sting?

Salomon Franck,
based on Luke 7: 11–17
Translation: Lucie Hauser

Also available



Bach
Early Cantatas, Volume 1
CHAN 0715

46

You can now purchase Chandos CDs online at our website: www.chandos.net
For mail order enquiries contact Liz: 0845 370 4994

Any requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs should be made direct to the Finance Director, Chandos Records Ltd, at the address below.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201

Chandos 24-bit recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit recording. 24-bit has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. These improvements now let you the listener enjoy more of the natural clarity and ambience of the 'Chandos sound'.

Recording producer Rachel Smith

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Michael Common

Editor Rachel Smith

A & R administrator Mary McCarthy

Recording venue St Jude on the Hill, Hampstead, London; 16–18 October 2005

Front cover 'Serenity', photograph © Duncan Walker/iStockphoto

Back cover Photograph of The Purcell Quartet by Alan Strutt/Sigma

Design and typesetting Cassidy Rayne Creative

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2007 Chandos Records Ltd

© 2007 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Printed in the EU

47

CHACONNE DIGITAL

CHAN 0742

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Early Cantatas, Volume 2 – Weimar

- | | | |
|---------|---|-------------------|
| 1 - 7 | Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12 | 24:06 |
| 8 - 12 | Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV 18 | 13:50 |
| 13 - 18 | Nun komm, der Heiden Heiland, BWV 61 | 13:47 |
| 19 - 24 | Komm, du süße Todesstunde, BWV 161 | 19:38
TT 71:21 |

Emma Kirkby soprano

Michael Chance counter-tenor

Charles Daniels tenor

Peter Harvey bass

The Purcell Quartet

Catherine Mackintosh • Catherine Weiss violins • violas

Richard Boothby cello • Robert Woolley organ

with

Rachel Beckett recorder • Catherine Latham recorder

Anthony Robson oboe • Andrew Watts bassoon

David Blackadder trumpet • Katarina Bengtson viola

Rachel Byrt viola • William Hunt violone

