



BACH SAINT MICHEL
CANTATES 130::19::149

**MAUCH
LEE
KOBOW
MACLEOD**

MONTRÉAL BAROQUE
Eric Milnes

SACD2 2401



ATMA *Baroque*



JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

**CANTATES
CANTATAS**

**POUR LA SAINT-MICHEL
FOR THE FEAST OF SAINT MICHAEL**

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR BWV 130 15:50

pour soprano, alto, ténor, basse, flûte traversière, 3 hautbois, 3 trompettes, timbales, cordes et basse continue (Leipzig, 29 septembre 1724)

- 1 :: CHORAL « Herr Gott, dich loben alle wir » 3:03
- 2 :: RÉCITATIF (alto) « Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt » 0:55
- 3 :: AIR (basse) « Der alte Drache brennt vor Neid » 4:52
- 4 :: RÉCITATIF (soprano, ténor) « Wohl aber uns, daß Tag und Nacht » 1:22
- 5 :: AIR (ténor) « Laß, o Fürst der Cherubinen » 4:33
- 6 :: CHORAL « Darum wir billig loben dich » 1:05

ES ERHUB SICH EIN STREIT BWV 19 19:06

pour soprano, alto, ténor, basse, 2 hautbois et hautbois d'amour, hautbois da caccia, 3 trompettes, timbales, cordes et basse continue (Leipzig, 29 septembre 1726)

- 7 :: CHŒUR « Es erhub sich ein Streit » 4:06
- 8 :: RÉCITATIF (basse) « Gottlob! der Drache liegt » 0:58
- 9 :: AIR (soprano) « Gott schickt uns Mahanaim zu » 4:27
- 10 :: RÉCITATIF (ténor) « Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind? » 0:53
- 11 :: AIR (ténor) « Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir! » 7:00
- 12 :: RÉCITATIF (soprano) « Laßt uns das Angesicht » 0:40
- 13 :: CHORAL « Laß dein Engel mit mir fahren » 1:02

Solistes et chœur | *Soloists and Choir*

MONIKA MAUCH soprano

DAVID DQ LEE alto

JAN KOBOW ténor | tenor

STEPHAN MACLEOD basse | bass

MONTRÉAL BAROQUE :: Eric Milnes

MAN SINGET MIT FREUDEN VOM SIEG BWV 149 18:57

pour soprano, alto, ténor, basse, 3 hautbois, basson, 3 trompettes, timbales, cordes et basse continue (Leipzig, 29 septembre 1728 ou 1729)

14 :: **CHŒUR** « Man singet mit Freuden vom Sieg » 4:13

15 :: **AIR (basse)** « Kraft und Stärke sei gesungen Gott » 2:56

16 :: **RÉCITATIF (alto)** « Ich fürchte mich » 0:47

17 :: **AIR (soprano)** « Gottes Engel weichen nie » 4:59

18 :: **RÉCITATIF (ténor)** « Ich danke dir » 0:35

19 :: **AIR (alto, ténor)** « Seid wachsam, ihr heiligen Wächter » 3:50

20 :: **CHORAL** « Ach Herr, laß dein lieb Engelein » 1:37

Violons 1 | *Violin 1*

Olivier Brault :: **Karol Gostynski** :: **Chantal Rémillard**

Violons 2 | *Violin 2*

Hélène Plouffe :: **Ellie Nimeroski** :: **Jacques-André Houle**

Altos | *Viola*

Margaret Little :: **Stéphanie Bozzini**

Violoncelles | *Cello*

Susie Napper :: **Jivko Georgiev**

Violone

Pierre Cartier

Flûte traversière | *Transverse flute*

Grégoire Jeay

Hautbois, hautbois d'amour*, hautbois da caccia** | *Oboe, oboe d'amore*, oboe da caccia***

Matthew Jennejohn* :: **Christopher Palameta*** :: **Gillian Howard****

Basson | *Bassoon*

Suzanne Deserres

Trompettes | *Trumpets*

Niklas Eklund :: **Andras Molnar** :: **Shawn Spicer**

Clavecin | *Harpsichord*

Olivier Fortin

Orgue | *Organ*

Eric Milnes

Timbales | *Timpani*

François Aubin

FESTIVAL
montréal
baroque

Cet enregistrement a été réalisé suite aux concerts donnés lors du Festival Montréal Baroque 2005.

This recording was produced following concerts given at the 2005 Montréal Baroque Festival.

Direction artistique | *Artistic director: Susie Napper*

CANTATES POUR LA SAINT-MICHEL

Une équipe de scientifiques s'apprête à lancer une capsule spatiale dans une galaxie lointaine afin de rendre possible le contact avec d'autres êtres vivants sensibles et d'autres civilisations. Les scientifiques ont longuement discuté de ce qu'ils mettraient dans la capsule pour représenter le meilleur de la race humaine. Ils sont divisés en deux camps : certains croient qu'ils devraient y inclure la musique de Bach ; les autres y sont opposés, sous prétexte que ce serait de la prétention.

Un autre problème auquel ces scientifiques éclairés pourraient être confrontés est le choix des versions de Bach à envoyer. Même s'ils arrivaient à s'entendre sur le choix des pièces, il existe autant de versions de Bach qu'il y a d'interprétations.

Landowska raconte que Chopin, qui venait d'entendre l'un de ses nocturnes joué par Liszt, a demandé en toute sincérité à ce dernier : « De qui est cette pièce ? »¹ Chopin l'a écrite, mais Liszt se l'est appropriée.

Des études fondées sur quelque trente enregistrements produits au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle démontrent que la 6^e symphonie de Mahler devient de plus en plus longue. Il est évident que les interprétations de cette pièce sont plus lentes qu'à l'origine. Cet exemple simple montre qu'avec le temps, les traditions relatives à l'interprétation peuvent changer notre perception quant à l'identité d'une œuvre.

Un simple exemple suffit à nous montrer comment le sens d'un message varie selon la façon dont ce dernier est exprimé : « Monsieur mon mari est parti manger le porc », « Monsieur, mon mari est parti manger le porc », « Monsieur mon mari est parti manger, le porc ! »

Certes, l'idée qu'une pièce exécutée différemment devient une toute autre pièce s'applique davantage à certaines œuvres. Les symphonies de Beethoven, par exemple, sont si connues que les différences demeurent assez superficielles. Par contre, une suite pour viole de gambe de Marais peut différer énormément d'un interprète à l'autre. Marais croyait que « les plus belles pièces [perdent] infiniment de leur agrément, si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre. » Les pièces d'Emmanuel Bach sont également dotées de cette sensibilité ; celui-ci écrivait : « En modifiant l'interprétation, tout passage peut être changé au point de devenir méconnaissable. »²

Dans le cas de Jean-Sébastien Bach, il est communément admis que sa musique est indestructible, qu'elle peut triompher de nombreuses formes d'abus. Malgré tout, comme le souligne Joshua Rifkin, les cantates font exception à cette règle ; elles sont particulièrement sensibles à la bonne ou à la mauvaise interprétation. Et aujourd'hui, ayant le luxe de choisir parmi environ trois ou quatre enregistrements de la plupart des cantates de Bach sur instruments d'époque, je constate que les mouvements qui me plaisent particulièrement sur certains enregistrements sont plutôt ordinaires sur d'autres.

De nos jours, il est donc impossible de juger les qualités de Bach sans se référer aux interprétations que l'on connaît, ce qui peut être difficile à expliquer à des extraterrestres (même compréhensifs).

Pour ce qui est du choix des pièces, je me porte garant de toutes les cantates sur cet enregistrement. Elles sont extraordinaires, même selon les critères de Bach. Elles ont toutes trois été conçues (fait qui pourrait intéresser les extraterrestres) comme étant des célébrations en reconnaissance du jour de fête ancien de l'archange Michel (qui lui-même est possiblement un extraterrestre, avec une résidence officielle au Paradis).

Le jour de la Saint-Michel commémore le combat apocalyptique et la victoire ultime de Michel et les anges du ciel contre les armées de Satan. Les trois cantates sont écrites pour un orchestre festif composé de cordes, de trois trompettes, de tambours et d'autres fantaisies (un troisième hautboïste, une flûte traversière dans la Cantate 130 ainsi que des hautboïstes jouant aussi du hautbois d'amour ou du hautbois da caccia dans la Cantate 19). Un sentiment de sérénité joyeuse émane de chacune des trois cantates. Dans la Cantate 130, on retrouve l'une des meilleures arias de Bach représentant un personnage (le vieux dragon). L'ouverture de la Cantate 19 est l'une des épopées les plus extravagantes des cantates (comme un film de Cecil B. DeMille mais avec bon goût), et la même cantate comprend une aria d'amour (adressée à un ange) qui est extrêmement séductrice. La Cantate 149 débute avec une pièce que Bach aimait suffisamment pour répéter dans un autre contexte et comporte deux fascinants solos pour basson.

¹ Restout 1964:356.

² Bach 1753: 148. Il veut dire, je présume, par rapport à ce que le compositeur entrevoyait en écrivant la pièce.

BWV 130

Tout comme les autres cantates, la Cantate 130 débute par une pièce élaborée dans laquelle tous les intervenants sont constamment en activité. Afin de cadrer avec cette atmosphère entraînante, le mouvement a été conçu pour être joué de façon instrumentale par une formation élargie; les voix chantent un choral discret qui est ingénieusement intégré aux lignes instrumentales.

Ce mouvement d'ouverture illustre l'une des différences en matière de style d'exécution qui sont à l'origine des nombreuses versions différentes de Bach. Il est question des liaisons, qui n'avaient pas le même rôle à l'époque de Bach qu'à l'époque romantique (disons après 1800; Bach est décédé en 1750). Les partitions des violons comportent des liaisons dès la première mesure :



Pour un musicien interprétant ces notes selon les conventions du XIX^e siècle, une série de liaisons, comme celles à la fin de chaque mesure dans l'exemple ci-dessus, ne représente rien de plus qu'une absence d'articulation; il s'agit simplement d'une instruction technique d'employer le legato. Mais au XVIII^e siècle, une liaison comportant jusqu'à trois ou quatre notes était plutôt interprétée comme un ornement, son rôle étant d'indiquer un accent suivi d'un diminuendo. Le legato n'était donc indiqué que par incidence. Dans plusieurs de ses œuvres de musique de chambre, Brahms dépendait d'une telle interprétation nuancée des notes liées, mais à son époque, ce type d'interprétation n'était plus habituel.

Dans l'exemple ci-haut, la série de liaisons indique donc une chaîne d'accents séparés, un au début de chaque liaison; il ne s'agit pas d'une impulsion simple avec une articulation, tel que le voudrait la tradition moderne, mais bien de trois poussées indépendantes, comme de courtes levées. Une telle exécution donne un tout autre sens au passage, qui correspond davantage à ce qui suit :



Plus loin, vers la fin du premier énoncé de « l'invention » ou de l'idée principale de la pièce, Bach combine des liaisons sur des croches avec ces mêmes liaisons de doubles-croches :



Ce passage différera beaucoup aussi, selon la façon dont les liaisons sont perçues, soit comme outil d'expression (comme c'était généralement le cas au XVIII^e siècle) ou comme instruction technique (selon le style moderne conventionnel).

Pour en revenir à Michel et la bataille des anges contre les forces du Mal, le triomphe de Michel devait sembler, aux yeux d'un luthérien allemand du XVIII^e siècle, aussi légendaire que la bataille des champs du Pelennor devant les portes de Gondor nous apparaît, dans la saga de la Terre du Milieu, particulièrement en raison de la présence de dragons dans les deux conflits. Cette image semble ravir Bach lorsqu'il écrit : « Le vieux dragon brûle de jalousie », une de ses meilleures arias humoristiques. Bien sûr, Bach a choisi les trompettes pour représenter le personnage, que l'on peut littéralement entendre rougeoyer lorsque les trompettes jouent leurs *trémolos* (notes liées répétées à la même hauteur, sorte de vibrato rythmique que Bach employait fréquemment). Par contraste, l'autre aria est légère et enjouée, et elle est écrite pour flûte traversière solo.

BWV 19

La cantate 19 nous transporte immédiatement au cœur d'une grande bataille, avec des parties individuelles, vocales et instrumentales, allant dans toutes les directions imaginables. Ce mouvement est considéré comme l'un des plus monumentaux des cantates et il suit le modèle de la grande forme *Chorsatz* inventée par un parent de Bach à Eisenach, Christoph Bach (on sait que Jean-Sébastien a interprété l'une de ces œuvres à Leipzig, suscitant l'étonnement et l'admiration de tous). Je vous conseille d'écouter ce chœur d'ouverture avec des écouteurs et le volume très élevé pour avoir une idée des sons qu'un des membres de l'orchestre entendrait en l'interprétant pour la première fois.

Bach a écrit environ une douzaine d'arias « magnifiques » au sens romantique du terme, offrant à l'oreille un plaisir sensuel des plus intenses. Bien sûr elles sont aussi baroques, étant réservées à des thèmes en lien avec la beauté. Cette cantate contient l'une des meilleures arias de ce genre (numéro 5), une pièce qui est surtout efficace d'abord parce qu'elle met en valeur la voix, parce que Bach avait le temps d'intégrer tous les éléments pour en faire un tout cohérent et aussi parce que le thème de l'amour revient constamment dans les interventions. Le texte supplie un ange de rester (« Bleibt bei mir ») au lieu de retourner au ciel, et il s'agit d'un chant d'amour séducteur, dans tous les sens du terme. La trompette, intervenant à l'occasion pour jouer le choral ancien « Herzlich lieb hab ich dich, o Herr », s'ajoute aux associations d'amour et d'anges du texte chanté par le ténor. Bach utilise son rythme Siciliano « angélique », qui est si efficace pour les émotions délicates. Comme à l'habitude, il peint avec les notes ; dans ce cas, l'auditeur est choyé du fait que le sujet soit si charmant. De fait, il s'agit d'un contrepoint aux scènes de guerre turbulentes du premier mouvement.

BWV 149

La Cantate 149 débute par un mouvement qui est considéré comme l'une des meilleures créations de Bach. Avec entrain, les trois groupes d'instruments les plus éclatants se répondent : les trompettes débutent par une fanfare joyeuse, tandis que les hautbois et violons échangent des syncopes (des notes qui s'amorcent sur une pulsation faible) sur les temps, créant ainsi un son sautillant et jazzy. Ce mouvement est sans doute demeuré dans l'oreille de Bach pendant de nombreuses années aussi, car il s'agissait à l'origine du dernier mouvement de la *Cantate de la chasse*, maintenant BWV 208, qui a probablement été écrite en 1713. Notre version a été jouée pour la première fois quelque 15 ans plus tard à Leipzig. Pour Leipzig, Bach avait un trompettiste virtuose, Gottfried Reiche. Pour la *Cantate de la chasse*, Bach utilisait évidemment les cors au lieu des trompettes. D'une manière ou d'une autre, la pièce est un hymne à la joie.

Mais d'autres délectations sont à venir : la pièce suivante, une création particulièrement intéressante en raison de son instrument soliste, le basson, célèbre la victoire de la force et de la puissance sur les hordes de Satan. Un récitatif est suivi d'une autre aria réjouissante, cette fois-ci avec un magnifique thème pour soprano et cordes. Un autre récitatif mène vers une aria « en prime » inattendue, le basson jouant encore un petit thème vif qui prépare le terrain pour un duo, avertissant les anges gardiens des bons chrétiens de demeurer alertes. La pièce se termine avec le modèle d'un magnifique choral auquel se joignent les trompettes à la toute dernière phrase.

BRUCE HAYNES

TRADUCTION: CHRISTIANE CHARBONNEAU

CANTATAS FOR THE ARCHANGEL MICHAEL

A team of scientists are preparing to launch a space capsule to a distant galaxy to make possible contact with other sentient beings and civilizations. They have debated for a considerable time what to put in the capsule that would be representative of the best of the human race. They are divided into two camps: one camp thinks they should send some Bach; the other is opposed, on the grounds that that would be boasting.

Another problem these enlightened scientists might have is “which Bach?” Even if they agreed on the piece, there are as many versions as there are performances.

Landowska tells the story of how Chopin, who had just listened to Liszt play one of his—Chopin’s—nocturnes, asked him in all seriousness “Whose piece is this?”¹ Written by Chopin, but owned by Liszt.

Studies have shown how Mahler’s Sixth Symphony is gradually getting longer, based on some thirty recordings made during the second half of the 20th century. Performances of this piece have evidently gotten slower. This is a simple example of how with the passage of time, performing tradition can alter our conception of a work’s identity.

A simple example of how performance changes meaning is the difference in these three questions: “What is this thing called love?,” “What? Is this thing called *love*?,” and “What is *this* thing called, Love?”

That a piece performed differently is a different piece is no doubt truer for some pieces than others. Beethoven symphonies, for instance, are so well known that differences are on a pretty superficial level. But a Marais gamba suite could sound quite different depending on the player. Marais thought that

The most beautiful pieces [lose] all their savour when not played in their proper style.²

Emanuel Bach’s pieces also have this delicacy; he himself wrote, “Any passage can be so radically changed by modifying its performance that it will scarcely be recognizable.”³

In the case of Sebastian Bach, the common wisdom is that his music is indestructible, able to survive abuse of many kinds. Despite this, as Joshua Rifkin has observed, the cantatas are an exception, and especially sensitive to good or bad performance. And with the luxury now of a choice on average of three/four recordings of most of Bach’s cantatas on original instruments, I find that the movements I especially like in one recording can turn out to be quite ordinary in another performance.

So to judge the qualities of Bach separately from what we make of him these days is not possible. This might not be so easy to explain to extraterrestrials (even sympathetic ones).

As for a choice of pieces, I can vouch for the cantatas on this disc. Even by Bach’s standards, they are exceptional. All three of them (it might interest extraterrestrials to know) were conceived as grateful celebrations of the ancient feastday of the Archangel Michael (possibly an extraterrestrial himself, with an official residence in Heaven). St Michael’s day commemorates the apocalyptic combat and eventual victory of Michael and the angels of Heaven against the armies of Satan. All three of these cantatas are set for a festive orchestra with strings plus three trumpets, drums, and other luxuries (an extra third hautboy, a traverso in Cantata 130, and hautboys doubling on hautbois d’amour or playing oboe da caccia in Cantata 19). A mood of joyful serenity permeates all three cantatas. Cantata 130 contains one of Bach’s best character arias (about the old dragon). The opening of Cantata 19 is one of the most extravagant epics in the cantatas (like a film by Cecil B. DeMille only in good taste), and the same cantata contains a love aria (to an angel) that is exceedingly seductive. Cantata 149 opens with a piece Bach liked well enough to repeat in another context, and includes two fascinating solos for bassoon.

¹ Restout 1964:356.

² Marais 1711. “Les plus belles pièces [perdent] infiniment de leur agrément, si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre.”

³ Bach 1753: 148. He means, I presume, compared to what the composer imagined in writing it.

BWV 130

Like the other cantatas, Cantata 130 begins with an elaborate piece in which everyone is busy most of the time. To match the buoyant atmosphere, Bach has designed the movement so that it could stand alone as an instrumental piece—for an orchestra richer than usual with added instruments; the choir sings a discreet chorale that is cleverly integrated into the instrumental lines.

This opening movement shows off one of the differences in performing style that produce many different Bachs. The issue is the different function of a slur in Bach's time and in Romantic times (after, say, about 1800; Bach died in 1750). There are slurs in the violins in the very first bar:



To a musician reading these notes in 19th-century mode, a series of slurs, like those at the ends of both bars in the example above, mean nothing more than an absence of articulation, they are a mere technical instruction for legato. But in the 18th century, a slur of up to three or four notes was thought of as a grace, its function being to indicate an emphasis with a diminuendo. Thus it was an indication of legato playing only incidentally. Brahms, in several of his chamber works, depended on such a nuanced performance of slurred pairs. But it was unusual by that time.

In the example above, the series of slurs are thus a code for a chain of separate accents, one at the beginning of each slur; not the modern single impulse with articulation, but three independent thrusts, like short pickups. Playing this way gives this passage a rather different meaning, more like the following:



Later on, towards the end of the first statement of the whole “invention” or idea of the piece, Bach combines slurs on eighths together with these same sixteenth-note slurs:



This, too, will sound very different depending on whether the slur is perceived as an expressive device (as it generally was in the 18th century) or as a technical instruction (as in Modern Conservatory style).

To get back to Michael and the battle of angels versus the forces of evil, Michael's triumph must have seemed to an 18th-century German Lutheran as legendary as the Battle of the Pelennor Fields before the gates of Gondor does to us, in the saga of Middle Earth. Particularly because both clashes involved dragons. Bach seems to have delighted in this image, writing “The old dragon burns with envy,” one of his best humorous arias. Of course Bach chose trumpets to represent the old fellow, who we can literally hear glowing red as the trumpets play their *tremolos* (slurred notes repeated at the same pitch, a kind of slow rhythmic vibrato that Bach frequently used). The other aria is, in contrast, light and jaunty, and is scored for solo traverso.

BWV 19

Cantata 19 wastes no time but immediately transports us to the center of a great battle, with individual parts, vocal and instrumental, going in every imaginable direction. This movement has been called one of the most monumental in the cantatas, and is modeled on the great *Chorsatz* form invented by Bach's relative in Eisenach, Christoph Bach (it is known that Sebastian performed one of these at Leipzig, inspiring general wonder and admiration). I recommend listening to this opening chorus with earphones and the volume turned up very high—the kind of sound an orchestra member would have experienced in first performing it.

Bach wrote perhaps a dozen truly “beautiful” arias, beautiful in the Romantic sense, overwhelming in the sheer sensual pleasure they offer the ear. Of course they are also Baroque in being reserved for themes that do indeed have a connection with beauty. This cantata contains one of the best of this genre (number 5), a piece that succeeds partly because it is a fortunate invention for the voice, partly because Bach had time to work all the elements into a coherent whole, and partly because there are so many layers of reference to the theme of love. This text is a plea to an angel to stay (“Bleibt bei mir”) instead of returning to Heaven, and is in every sense a seductive love-song. The trumpet, entering occasionally to sound the ancient chorale melody “Herzlich lieb hab ich dich, o Herr,” adds another layer to the associations of love and angels, pronounced in the tenor's text. Bach uses his “angelic” Siciliano rhythm, that works so effectively for tender Affects. So he is note-painting as usual, though in this case we as listeners are fortunate that his subject is such a sweet one. As such it counterbalances the turbulent battle scenes of the first movement.

BWV 149

Cantata 149 opens with an irresistible movement that stays in the memory as one of Bach's best inventions. Bach happily plays the three most brilliant groups of instruments in the orchestra “against” each other, the trumpets beginning with a joyous fanfare while the hautboys and violins exchange syncopations (notes starting off the beat) downbeat, a jumpy, jazzy sound. This movement evidently stayed many years in Bach's ear too, because it had originally been the last movement of the “Hunt Cantata,” now BWV 208, written probably in 1713. Our version was first performed some 15 years later in Leipzig. For Leipzig, Bach had a brilliant trumpeter, Gottfried Reiche. For the Hunt Cantata, of course, Bach used horns instead of trumpets. The piece is a great hymn to joy either way.

But there are more delights to come: the next piece, on a particularly lucky invention for its featured instrument, the bassoon, celebrates the victory of strength and power over Satan's hordes. After a recit comes another aria with yet more rejoicing, this time a lovely theme with soprano and strings. Another recit leads into a “bonus” unexpected aria, again with bassoon playing a snappy little theme that sets up a duet, warning the angels guarding good Christians to keep alert. The piece ends with the model of a beautiful Chorale, with trumpets joining the very last phrase.

BRUCE HAYNES

Monika Mauch :: soprano

La soprano allemande Monika Mauch a étudié avec Richard Wistreich à l'Institut de musique ancienne de la Hochschule Trossingen et plus tard avec Jill Feldman à Paris. Dans ses programmes de concert, de disque et de radio, Monika Mauch a continué de développer sa spécialisation en musique ancienne, travaillant avec des ensembles tels que Ensemble Daedalus de Genève, le Hilliard Ensemble, La Capella Ducale de Cologne, l'Ensemble Européen William Byrd de Paris, les Cornets Noirs de Bâle, l'orchestre L'Arpa Festante de Munich, l'orchestre baroque L'Orfeo de Linz et le Double Band, sous la direction de René Jacobs. Elle prépare présentement une nouvelle série de chansons avec luth, pour le concert et le disque.

The German soprano Monika Mauch studied with Richard Wistreich at the Institute for Early Music of the Hochschule Trossingen and subsequently with Jill Feldman in Paris. In her programs, CDs, and radio broadcasts Monika Mauch has continued to develop her specialization in early music, working with such groups as Ensemble Daedalus of Geneva, the Hilliard Ensemble, La Capella Ducale of Cologne, the Ensemble Européen William Byrd in Paris, les Cornets Noirs in Basel, the orchestra L'Arpa Festante of Munich, the L'Orfeo baroque orchestra of Linz, and with Double Band under the direction of René Jacobs. She is presently preparing a new series of lutesong programs and recordings with Nigel North.

David DQ Lee :: alto

David DQ Lee est l'un des contre-ténors les plus prometteurs de la jeune génération. Il a été lauréat de nombreuses compétitions internationales : le Metropolitan National Council Audition de New York, le Concours Reine Elisabeth en Belgique, le Young Concert Artists International Competition et le Rosa Ponselle International Vocal Competition à New York. Le *Time Colonist* a écrit : « Lee, [dans le rôle de Cherubino] a volé la vedette, son aria *Voi che sapete* a remporté un succès fou. »

David DQ Lee est né en Corée. Il a débuté son voyage musical alors qu'il était très jeune au sein du plus prestigieux chœur d'enfants de Corée, le World Vision Korean Children's Choir, où il a reçu une formation vocale et musicale intensive. Il a fait ses débuts discographiques chez ATMA dans un programme avec piano, incluant la cantate *Ariane a Naxos* de Haydn.

David DQ Lee was born in Korea and began his musical journey at a young age by joining the most prestigious children's choir in Korea, known as the World Vision Korean Children's Choir, where they provided intensive vocal and music training. Lee is fast establishing an enviable reputation among countertenors of his generation. Winning numerous awards since the age of 19 in international music competitions, such as the Metropolitan National Council Audition in New York, Queen Elizabeth International Music Competition in Belgium, Young Concert Artists International Competition, and Rosa Ponselle International Vocal Competition in New York, has given him numerous performance opportunities. The *Time Colonist* stated : "It is Lee [as Cherubino] who really steals the show... *Voi che sapete* was a real showstopper." He made his recording debut on the ATMA label in works with piano including Haydn's cantata *Arianna a Naxos*.

Jan Kobow :: ténor | tenor

Jan Kobow est né à Berlin. Il débute ses études d'orgue à la Schola Cantorum de Paris, où il a obtenu le Diplôme de virtuosité. Il a ensuite décroché un diplôme en orgue et en direction à la Hochschule für Musik de Hanovre, suivi d'études vocales à Hambourg avec le professeur Sabine Kirchner. Il a remporté le premier prix au 11^e Concours international Bach de Leipzig en 1998. Il a développé un attachement particulier au lied romantique allemand et a entrepris, chez ATMA, avec le pianofortiste Kristian Bezuidenhout, l'enregistrement des trois cycles de Schubert. Jan Kobow se produit fréquemment avec l'ensemble Himlische Cantorey, dont il est l'un des membres fondateurs.

Jan Kobow was born in Berlin and initially studied organ (Schola Cantorum in Paris) and church music (Hanover) before taking up the study of voice at the Academy of Music in Hamburg with Sabine Kirchner. In 1998 he won 1st prize at the 11th International Bach Competition in Leipzig. Jan Kobow feels a strong attachment to lied, particularly German art song of the Romantic period. He has undertaken on the ATMA label, with the fortepianist Kristian Bezuidenhout, the recording of Schubert's three song cycles. Jan Kobow also performs regularly with the Himlische Cantorey, of which he is a founding member.

Stephan MacLeod :: basse | bass

Stephan MacLeod est lauréat de nombreux prix : en 1991, il remporte la bourse Bonnardel à Vevey, puis la bourse Marescotti à Carouge; en 1994, il gagne la bourse Migros à Zurich et le prix VFS à Hambourg.

Comme soliste dans le domaine de l'oratorio, Stephan MacLeod s'est produit sous la direction des Michel Corboz, Philippe Herreweghe, Frieder Bernius, Dennis Russel-Davies, Jos Van Immerseel, Reinhard Goebel et Sigiswald Kuijken.

Il a chanté avec de nombreux orchestres symphoniques tels l'Orchestre Royal Philharmonique de Flandre, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre de la Suisse Romande et l'Orchestre de Chambre de Lausanne.

À l'opéra, on a pu l'entendre dans *La Clemenza di Tito* de Mozart, *L'Orfeo* de Monteverdi, *King Arthur* de Purcell, *La Bohème* de Puccini, et pour ses débuts au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, dans *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavalieri sous la direction de Jean Tubéry.

In 1991 Stephan MacLeod won various prizes in Swiss competitions and received several scholarships. In 1994 he won the Migros prize in Zurich and the F.V.S. prize in Hamburg.

Stephan MacLeod has performed under the direction of Michel Corboz, Helmut Rilling, Philippe Herreweghe, Frieder Bernius, Reinhard Goebel, Jos van Immerseel, Dennis Russel-Davies, and Sigiswald Kuijken.

He has sung with orchestras such as the Freiburger Barockorchester, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, and the Royal Philharmonic Orchestra of Flanders.

In the operatic repertoire, he has sung in Mozart's *Clemenza di Tito*, Monteverdi's *Orfeo*, Purcell's *King Arthur*, Puccini's *Bohème*, and for his debut at the Théâtre de la Monnaie in Brussels, in Cavalieri's *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* under the direction of Jean Tubéry.

Eric Milnes :: direction

Natif de New York, Eric Milnes a été salué partout en Amérique du Nord et en Europe comme l'un des chefs en musique ancienne et interprètes au clavier les plus dynamiques et les plus éloquents des dernières générations. Ses interprétations imaginatives et énergiques ont été applaudies lors des festivals de musique ancienne Lufthansa, Mostly Mozart, d'Utrecht, de Brême, de Regensburg, de Passau, de Boston, de Montréal, de Vancouver, d'Ottawa, de Berkeley, de Santa Fe et de San Francisco, sans compter ses succès dans tous les grands centres en Amérique du Nord et en Europe.

Comme chef, il a dirigé le New York Baroque, le New York Collegium, le Trinity Consort, (Portland, Oregon), le Northwest Chamber Orchestra (Seattle), I Cantori di New York, Musica Divina (Ottawa), Les Boréades de Montréal, Montréal Baroque, et Les Voix Baroques (Montréal).

Comme claveciniste et organiste, il a enregistré ou joué avec Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix humaines, l'Ensemble Rebel, Les Boréades et The American Bach Soloists.

Parmi les enregistrements qu'il a dirigés, on compte des motets hébraïques de Salamone Rossi, des cantates de Barbara Strozzi, de la musique sacrée de Heinrich Schütz, de la musique de chambre vocale de Ristori de Dresde, *Acis & Galatea* de Handel, la *Passion selon saint Jean* de Bach ainsi que des cantates sacrées de Bach.

Eric Milnes est également un compositeur dont les œuvres ont été publiées. Il enseigne dans plusieurs universités et conservatoires à New York et en Norvège. Il est diplômé de la Columbia University et de la Juilliard School de New York.

Eric Milnes has been critically acclaimed throughout North America and Europe as one of the most dynamic and compelling early music directors and keyboard artists of the younger generation. A native New Yorker, his imaginative and energized performances have been applauded at the Utrecht, Bremen, Regensburg, Lufthansa, Passau, Boston, Mostly Mozart, Montreal, Vancouver, Ottawa, Berkeley, Santa Fe and San Francisco Early Music Festivals, and in performances in every major North American and European center.

As conductor he has directed New York Baroque, The New York Collegium, Trinity Consort, Portland, Oregon, The Northwest Chamber Orchestra, Seattle, I Cantori di New York, Musica Divina, Ottawa, Les Boréades de Montreal, Montréal Baroque, and Les Voix Baroques, Montreal.

As harpsichordist and organist, he has recorded and/or performed with Gustav Leonhardt, Reinhard Goebel, Fabio Biondi, Christophe Rousset, Martin Jester, Andrew Parrott, Manfredo Kraemer, Barthold Kuikjen, Les Voix Humaines, Ensemble Rebel, Les Boréades, The American Bach Soloists, and ensembles across North America.

Recordings under his direction include Hebrew motets of Salamone Rossi, vocal cantatas of Barbara Strozzi, sacred music of Heinrich Schütz, vocal chamber music of Ristori from Dresden, Handel's *Acis and Galatea*, The *St. John Passion* of Bach, and Bach Sacred Cantatas.

A published composer, Mr. Milnes has served with the faculty of several universities and conservatories in New York and in Norway. His degrees are from Columbia University, New York, and The Juilliard School, New York.

**HERR GOTT,
DICH LOBEN ALLE WIR
BWV 130**

CHORUS

Lord God, we praise thee every one
And shall give willing thanks to thee
For this thy work, the angels, now,
Which round thee flock about thy throne.

RECITATIVE (Alto)

Their radiance and lofty wisdom show
How God doth to us mortals bend,
Who such defenders, such great armor
For us hath fashioned.
In praising him they take no rest;
Their whole endeavor hath but one intent,
That they, Lord Christ, round thee be
And round thy wretched company:
How needed is indeed this care
Midst Satan's rage and might?

ARIA (Bass)

The ancient serpent burns with spite,
Contriving ever to bring new pain,
To bring our little band division.
He seeks to crush what God doth own,
And ply deceit,
For he no rest or slumber knoweth.

RECITATIVE (Soprano, Tenor)

Well though for us that day and night
The host of angels watch,
That Satan's onslaught might be broken!
A Daniel who amidst the lions sits
Doth learn how him the hand of angels guards.
As once the coals
In Babel's furnace did no injury,
So let the faithful raise their thankful voices,
That still in danger's midst
Even now the angels' help comes forth.

ARIA (Tenor)

Let, O Prince of holy Cherubs,
This heroic lofty throng evermore
O'er thy faithful flock be tending.
That they on Elijah's chariot
Them to thee in heaven carry.

1 :: CHOR

Herr Gott, dich loben alle wir
Und solTen billig danken dir
Für dein Geschöpf der Engel schon,
Die um dich schweben um deinen Thron.

2 :: REZITATIV (Alt)

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,
Wie Gott sich zu uns Menschen neigt,
Der solche Helden, solche Waffen
Vor uns geschaffen.
Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;
Ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gericht',
Daß sie, Herr Christe, um dich sein
Und um dein armes Häuflein:
Wie nötig ist doch diese Wacht
Bei Satans Grimm und Macht?

3 :: ARIE (Baß)

Der alte Drache brennt vor Neid
Und dichtet stets auf neues Leid,
Daß er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist,
Bald braucht er List,
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

4 :: REZITATIV (Sopran, Tenor)

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht
Die Schar der Engel wacht,
Des Satans Anschlag zu zerstören!
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.
Wenn dort die Glut
In Babels Ofen keinen Schaden tut,
So lassen Gläubige ein Danklied hören,
So stellt sich in Gefahr
Noch itzt der Engel Hilfe dar.

5 :: ARIE (Tenor)

Laß, o Fürst der Cherubinen,
Dieser Helden hohe Schar Immerdar
Deine Gläubigen bedienen;
Daß sie auf Elias Wagen
Sie zu dir gen Himmel tragen.

CHCEUR

O Dieu, nous te louons tous
Et te remercions tous
Pour avoir créé les anges
Entourant ton trône.

RÉCITATIF (alto)

Tout leur éclat, et haute sagesse montre
Que Dieu jusqu'aux hommes se penche,
Que de tels héros et ces épées
Pour nous il créa.
Sans repos ils le glorifient;
Tous leurs efforts n'ont aucun autre but,
Ils sont, Jésus-Christ, près de toi
Et de ton pauvre petit clan:
Salutaire est donc cette garde
Car Satan rage et tonne.

AIR (basse)

Ce très vieux dragon brûle d'envie
Et veut encore semer le mal,
Pour que le petit clan se sépare.
Il veut bannir ce que Dieu est,
Vite va sa ruse
Car il ignore la paix et le repos.

RÉCITATIF (soprano, ténor)

Beau est pour nous le jour, la nuit
L'armée des anges veille,
De Satan l'attentat ils déjouent!
Un Daniel qui près des lions s'assied,
Sait bien comment un ange nous défend.
Et quand le feu
Dans Babel aux fours aucun mal ne fit,
Alors laissons les croyants un merci chanter,
Ainsi dans le danger
Toujours l'ange vient au secours.

AIR (ténor)

Laisse ô prince des chérubins,
De ces héros les armées
À jamais tous tes fidèles secourir;
Et qu'ainsi sur le char d'Élie
Ils puissent au ciel te porter.



**ES ERHUB SICH EIN STREIT
BWV 19**

CHORALE

For this we give thee willing praise
And give thee thanks, God, evermore,
Just as thine own dear angel host
Thee laud today and ever shall.
And ask that thou shouldst ever wish
To order them to be prepared
To shelter this thy tiny flock,
Which keeps thy sacred word intact.

CHORUS

There arose a great strife.
The furious serpent, the dragon infernal,
Now storms against heaven with passionate vengeance.
But Saint Michael wins the day,
And the host which follows him
Strikes down Satan's cruel might.

RECITATIVE(Bass)

Praise God! The dragon's low.
The uncreated Michael hath
With all his angel host
Him overcome.
He lies there in the darkness' gloom
With fetters bound about him,
And his abode shall be no more
In heaven's realm discovered.
We stand full confident and sure,
And though we by his roar be frightened,
Yet shall our body and our soul
By angels be protected.

6 :: CHORAL

Darum wir billig loben dich
Und danken dir, Gott, ewiglich,
Wie auch der lieben Engel Schar
Dich preisen heut und immerdar.
Und bitten dich, wollst allezeit
Dieselben heißen sein bereit,
Zu schützen deine kleine Herd,
So hält dein göttlichs Wort in Wert.

7 :: CHOR

Es erhob sich ein Streit.
Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt,
Und die Schar, die ihn umringt
Stürzt des Satans Grausamkeit.

8 :: REZITATIV (Baß)

Gottlob! der Drache liegt.
Der unerschaffne Michael.
Und seiner Engel
Heer Hat ihn besiegt.
Dort liegt er in der Finsternis
Mit Ketten angebunden,
Und seine Stätte wird nicht mehr
Im Himmelreich gefunden.
Wir stehen sicher und gewiß,
Und wenn uns gleich sein Brüllen schreckt,
So wird doch unser Leib und Seel
Mit Engeln zugedekket.

CHORAL

Car justement nous te louons
Nous te rendons grâce, Dieu, pour toujours,
Comme le font les anges purs
Nous te rendons gloire, là à jamais.
Nous te prions, veuille en tout temps
Leur ordonner de préparer
La protection de ton troupeau,
Pour soutenir ta parole.

CHCEUR

Une bataille s'engagea.
Le serpent furieux, le dragon des Enfers
S'élança à l'assaut du Ciel, frémissant de colère.
Mais Michel le maîtrisa
Et, aidé des anges qui l'entourent,
Il jette bas le Satan de cruauté.

RÉCITATIF(basse)

Dieu soit loué! Le dragon est terrassé.
C'est Michel, l'Ange de Dieu,
Qui l'a vaincu
Avec l'armée de ses anges.
Il gît dans les ténèbres
Enchaîné dans le gouffre,
Et jamais il ne retrouvera sa place
Au Royaume des Cieux.
Confiants et sûrs nous sommes,
Et même si ses cris nous effraient,
Notre corps et notre âme
Seront protégés par les anges.

ARIA (Soprano)

God sends us Mahanaim here;
In waiting or departing
We therefore can in safe repose
Before our foes stand firmly.
He is encamped, both near and far,
Round us the angel of our Lord
With fire, horse and wagon.

RECITATIVE (Tenor)

What is, then, scornful man, that child of earth?
A worm, a wretched sinner.
Behold how e'en the Lord doth love him so
That he regards him not unworthy
And for him heaven's children,
The host of Seraphim,
To keep him safe and free from harm
For his defense provideth.

ARIA (Tenor)

Stay, ye angels, stay by be!
Lead me so and stay beside me
That my foot may never stumble!
But instruct me here as well
How to sing your mighty "Holy"
And the Most High thanks to offer.

RECITATIVE (Soprano)

Let us the countenance
Of righteous angels honor
And them with our own sinfulness
Not drive away or even sadden.
And they shall, when the Lord us bids
The world "Farewell" to render,
To our great happiness,
Our chariots be to heaven.

CHORALE

Let thine angel with me travel
On Elias' chariot red,
This my soul so well protecting
As for Lazarus when he died.
Let it rest within thy lap,
Make it full of joy and hope
Till from earth shall rise my body
And with it be reunited.

9 :: ARIE (Sopran)

Gott schickt uns Mahanaim zu;
Wir stehen oder gehen,
So können wir in sicherer Ruh
Vor unsern Feinden stehen.
Es lagert sich, so nah als fern,
Um uns der Engel unsers Herrn
Mit Feuer, Roß und Wagen.

10 :: REZITATIV (Tenor)

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
Daß er ihn nicht zu niedrig schätzt
Und ihm die Himmelskinder,
Der Seraphinen Heer,
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutze setzt.

11 :: ARIE (Tenor)

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,
Daß mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernt mich auch allhier
Euer großes Heilig singen
Und dem Höchsten Dank zu singen!

12 :: REZITATIV (Sopran)

Laßt uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sünden nicht
Vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebet,
Der Welt Valet zu sagen,
Zu unsrer Seligkeit
Auch unser Himmelswagen.

13 :: CHORAL

Laß dein Engel mit mir fahren
Auf Elias Wagen rot
Und mein Seele wohl bewahren,
Wie Lazrum nach seinem Tod.
Laß sie ruhn in deinem Schoß,
Erfüll sie mit Freud und Trost,
Bis der Leib kommt aus der Erde
Und mit ihr vereinigt werde.

AIR (soprano)

Dieu nous envoie à Mahanayim;
Nomades ou sédentaires,
Nous ne sommes nullement inquiétés
Face à nos ennemis.
Qu'il soit proche ou lointain,
L'Ange de notre Seigneur veille sur nous
Avec son char et ses chevaux de feu.

RÉCITATIF (ténor)

Qu'est-ce donc que l'homme, cet enfant méprisable de la terre?
Un ver, un malheureux pécheur.
Mais voyez comme même le Seigneur le prend en affection,
C'est donc qu'il ne le mésestime pas,
Et voyez comme les enfants du Ciel,
L'armée des séraphins,
Veillent sur lui et prennent sa défense
Et lui accordent leur protection.

AIR (ténor)

Restez, vous les anges, restez auprès de moi!
Soyez à mes côtés pour guider mes pas
Et empêcher que je ne me fourvoie,
Mais apprenez-moi également ici-même
À élever vers vous un cantique solennel
Et à vous rendre les grâces suprêmes!

RÉCITATIF (soprano)

Adorons le visage
Des anges pleins de piété,
Ne les chassons ni ne les attristons
Par les péchés que nous commettons.
Ainsi seront-ils aussi, quand le Seigneur
Leur ordonnera de prendre congé de la terre,
Le char céleste
Qui nous mènera vers le salut éternel.

CHORAL

Que Ton Ange m'accompagne
Sur le char de feu d'Élie
Et qu'il veille sur mon âme
Comme sur celle du défunt Lazare.
Qu'elle repose en Ton sein,
Emplis-la de joie et de réconfort
Jusqu'à ce que mon corps quitte la terre
Pour s'unir à elle.

**MAN SINGET
MIT FREUDEN VOM SIEG
BWV 149**

CHORUS

They sing now of triumph with joy in the
tents of all the righteous:
The right hand of God the triumph wins, the
right hand of God is exalted,
the right hand of God the triumph wins.

ARIA (Bass)

Might and power be now sung to
God, the victim which is slaughtered
And hath Satan now made flee,
Who us day and night accused.
Triumph's praise is to the godly
Through the lamb's own blood forthcoming.

RECITATIVE (Alto)

I have no fear
Before a thousand foes,
For God's own angels are encamped
Round me on every side;
Though, all should fall, though all collapse,
I'll be never less untroubled.
How could I ever lose my courage?
God shall send me more horse and chariots
And brimming hosts of angels here.

ARIA (Soprano)

God's own angels never yield,
They are present all about me.
At my sleeping, they keep watch,
At my going,
At my rising,
In their hands do thy support me.

RECITATIVE (Tenor)

I give thee thanks,
O my dear God, for this;
And grant to me as well
That I for all my sins feel sorrow,
For which my angel know such gladness
That he shall upon my day to perish
Into thy heavenly bosom carry.

14 :: CHOR

Man singet mit Freuden vom Sieg
in den Hütten der Gerechten:
Die Rechte des Herrn behält den Sieg,
die Rechte des Herrn ist erhöht,
die Rechte des Herrn behält den Sieg!

15 :: ARIA (Baß)

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamme, das bezwungen
Und den Satanas verjagt,
Der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
Durch des Lammes Blut gekommen.

16 :: REZITATIV (Alt)

Ich fürchte mich
Vor tausend Feinden nicht,
Denn Gottes Engel lagern sich
Um meine Seiten her;
Wenn alles fällt, wenn alles bricht,
So bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Roß und Wagen
Und ganze Herden Engel zu.

17 :: ARIE (Sopran)

Gottes Engel weichen nie,
Sie sind bei mir allernden.
Wenn ich schlafe, wachen sie,
Wenn ich gehe,
Wenn ich stehe,
Tragen sie mich auf den Händen.

18 :: REZITATIV (Tenor)

Ich danke dir,
Mein lieber Gott, dafür;
Dabei verleihe mir,
Daß ich mein sündlich Tun bereue,
Daß sich mein Engel drüber freue,
Damit er mich an meinem Sterbetage
In deinen Schoß zum Himmel trage.

CHCEUR

On chante tout joyeux
victoire sous les tentes
de ces justes ;
la droite de Dieu
fait la victoire.

AIR (basse)

Fort et puissant que soit chanté
Dieu, et l'agneau qui a vaincu
Et qui Satan a chassé,
Qui le jour la nuit combat.
Sa victoire est pour les élus
Par son sang d'agneau arrivée.

RÉCITATIF(alto)

Je ne crains rien
Devant mille ennemis,
Les divins anges sont là prêts
Là tous à mes côtés ;
Quand tout s'écroule, quand tout se brise,
Je suis toujours dans la paix.
Comment pourrais je perdre courage ?
Dieu cède chevaux de feu et chariots
Avec sa horde d'anges là.

AIR (soprano)

Divins anges sont bien là,
Tout près de moi tous ensemble.
Quand je m'endors, ils sont là,
Quand je m'en vais
Quand je reste,
Ils me portent entre leurs bras.

RÉCITATIF(ténor)

Merci à toi,
Dieu bien aimé pour ça ;
Car tu m'accordes que,
De mes péchés je me repente
Mon ange gardien en est joyeux,
Pour que, le jour où moi je mourrai, ce jour
Dedans ton sein au ciel je sois là.



ARIA (Tenor)

Be watchful, O ye holy watchmen,
The night is nearly spent.
My yearning shall no lest give me
Till I 'fore the countenance
Of my loving Father stand.

CHORALE

Ah Lord, let this thine angel dear
At my last hour this soul of mine
To Abraham's lap carry,
My body in its resting place
In quiet, free of woe and pain,
Sleep till the day of judgment!
And then from death awaken me,
That with mine eyes I may see thee
In total joy, O Son of God,
My Savior and my throne of grace!
Lord Jesus Christ, O hear me now,
O hear me now, I will thee praise eternally!

19 :: **ARIE (Tenor)**

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
Die Nacht ist schier dahin.
Ich sehne mich und ruhe nicht,
Bis ich vor dem Angesicht
Meines lieben Vaters bin.

20 :: **CHORAL**

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

AIR (ténor)

Veillez bien, ô vous les saints veilleurs,
La nuit est presque là.
Je suis inquiet et sans repos,
Jusqu'au jour où de mes yeux
Je verrai mon père aimé.

CHORAL

Ah ! père fais que mon petit ange
Au dernier jour porte mon âme
Vers Abraham dans son sein.
Le corps dans son petit cercueil
Tout doucement et sans souffrir
Repose jusqu'au grand jour !
Quand de la mort je m'éveille,
Que de mes yeux je te verrai
En toute joie Ô Divin fils,
Mon sauveur sur son gracieux trône !
Ô Jésus-Christ, écoute moi,
Je veux te louer à jamais.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds de la musique du Canada.



We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Canada Music Fund for this project.

Réalisation / *Produced by:* **Johanne Goyette**

Enregistrement et montage / *Recorded and digitally edited by:* **Anne-Marie Sylvestre**

Église de la Nativité, La Prairie (Québec)

Juin 2005 / *June 2005*

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

Photo de couverture / *Cover photo:* © **Getty Images**

