

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 10 Meine Seel erhebt den Herren
BWV 93 Wer nur den lieben Gott läßt walten
BWV 107 Was willst du dich betrüben
BWV 178 Wo Gott der Herr nicht bei uns hält

23

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 23: Leipzig 1724

Cantata No. 10, 'Meine Seel erhebt den Herren', BWV 10 **18'39**

Kantate zum Fest Mariae Heimsuchung / The Visitation of the Blessed Virgin Mary (2nd July 1724)

Text: [1, 5] Martin Luther 'Magnificat' (after Luke 1, 46-55); [2-4, 6, 7] anon.

Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- 1. [Chorus]. Meine Seel erhebt den Herren...** **3'30**
Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 2. Aria (Soprano). Herr, der du stark und mächtig bist...** **6'06**
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 3. Recitativo (Tenore). Des Höchsten Güt und Treu...** **1'18**
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 4. Aria (Basso). Gewaltige stößt Gott vom Stuhl...** **2'41**
Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)
- 5. Duetto e Corale (Alto, Tenore). Er denket der Barmherzigkeit...** **1'52**
Tromba, Continuo (Violoncello, Organo)
- 6. Recitativo (Tenore). Was Gott den Vätern alter Zeiten...** **2'05**
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 7. Choral. Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn...** **0'56**
Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

Cantata No. 93, 'Wer nur den lieben Gott läßt walten', BWV 93 **19'27**

Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis / Fifth Sunday after Trinity (9th July 1724)

Text: [1, 4, 7] Georg Neumark 1641; [2, 3, 5, 6] anon.

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- 1. Chorus. Wer nur den lieben Gott läßt walten...** **5'54**
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)
- 2. Recitativo [& Choral] (Basso). Was helfen uns die schweren Sorgen?...** **1'48**
Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)

- 10 3. Aria (Tenore). Man halte nur ein wenig stille...** 2'58
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)
- 11 4. Aria Duetto (Soprano, Alto). Er kennt die rechten Freudesstunden...** 2'34
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)
- 12 5. Recitativo [& Choral] (Tenore). Denk nicht in deiner Drangsalshitze...** 2'40
Continuo (Violoncello, Organo)
- 13 6. Aria (Soprano). Ich will auf den Herren schau...** 2'31
Oboe I, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)
- 14 7. Corale. Sing, bet und geh auf Gottes Wegen...** 0'53
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)

Cantata No. 178, 'Wo Gott der Herr nicht bei uns hält', BWV 178 18'47

Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis / Eighth Sunday after Trinity (30th July 1724)

Text: [1, 2, 4, 5, 7] Justus Jonas; [3, 6] anonymous adaptations of the same chorale

Corno, Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- 15 1. [Chorus]. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält...** 4'19
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 16 2. Recitativo [& Choral] (Alto). Was Menschenkraft und -witz anfäht...** 2'13
Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)
- 17 3. Aria (Basso). Gleichwie die wilden Meereswellen...** 3'23
Violino I, II in unisono, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 18 4. Choral (Tenore). Sie stellen uns wie Ketzern nach...** 1'39
Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Organo)
- 19 5. Choral et Recitativo (Alto, Tenore, Basso). Auf sperren sie den Rachen weit...** 1'33
Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 20 6. Aria (Tenore). Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!...** 3'53
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 21 7. Choral. Die Feind sind all in deiner Hand...** 1'37
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

Cantata No. 107, 'Was willst du dich betrüben', BWV 107

17'26

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis / Seventh Sunday after Trinity (23rd July 1724)

Text: [1-7] Johann Heermann: Choral 'Was willst du dich betrüben, o meine liebe Seel' (1630)

Corno da caccia, Flauto traverso I, II, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|--|-------------|
| 22 | 1. [Chorus]. <i>Was willst du dich betrüben...</i> | 3'45 |
| | <i>Corno da caccia, Flauto traverso I, II, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 23 | 2. Recitativo (Basso). <i>Denn Gott verlässet keinen...</i> | 1'00 |
| | <i>Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | |
| 24 | 3. Aria (Basso). <i>Auf ihn magst du es wagen...</i> | 2'51 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 25 | 4. Aria (Tenore). <i>Wenn auch gleich aus der Höllen...</i> | 2'22 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 26 | 5. Aria (Soprano). <i>Er richt's zu seinen Ehren...</i> | 2'21 |
| | <i>Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | |
| 27 | 6. Aria (Tenore). <i>Darum ich mich ihm ergebe...</i> | 2'37 |
| | <i>Flauto traverso I, II, Violino I, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 28 | 7. [Choral]. <i>Herr, gib, daß ich dein Ehre...</i> | 2'21 |
| | <i>Corno da caccia, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Organo)</i> | |

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Soloists and Players: **Yukari Nonoshita**, soprano; **Matthew White**, counter-tenor;
Makoto Sakurada, tenor; **Peter Kooij**, bass

Toshio Shimada, trumpet/corno; **Liliko Maeda** and **Kanae Kikuchi**, flauto traverso;
Masamitsu San'nomiya and **Atsuko Ozaki**, oboe; **Hidemi Suzuki**, cello; **Naoko Imai**, organ

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

Tuners: **Masakazu Yokomizo** and **Akimi Hayashi**

NEC

The spelling of the cantata movements above, 'Coro' ('Chorus'), 'Aria' ('Arioso'), 'Recitativo', 'Choral' ('Corale' or 'Chorale') is in accordance with the manuscript by J.S. Bach, as proposed in the *Neue Bach Ausgabe*.

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano: **Yukari Nonoshita***, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Naoco Kaketa
Alto: **Matthew White***, Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore: **Makoto Sakurada***, Satoshi Mizukoshi, Michio Shimada, Yosuke Taniguchi
Basso: **Peter Koopj***, Yoshitaka Ogasawara, Kazuhiko Ono, Chiyuki Urano

Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Tromba/Corno da caccia: Toshio Shimada
Flauto traverso I: Liliko Maeda
Flauto traverso II: Kanae Kikuchi
Oboe/Oboe d'amore I: Masamitsu San'nomiya
Oboe/Oboe d'amore II: Atsuko Ozaki
Violino I: Natsumi Wakamatsu, Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II: Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola: Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello: Hidemi Suzuki, Mime Yamahiro
Contrabbasso: Seiji Nishizawa
Fagotto: Kiyotaka Dosaka
Cembalo: Masaaki Suzuki, Naoya Otsuka
Organo: Naoko Imai

Meine Seel erhebt den Herren, BWV 10

My soul doth magnify the Lord

The four cantatas by Johann Sebastian Bach on this CD are all from the so-called chorale cantata year. This large-scale cycle of cantatas for the Sundays and feast days of the church year was written in Bach's second year of service in Leipzig, 1724/25. The cantatas from this season all refer to specific hymns that were in common use on the Sundays or feast days in question. To the prescribed gospel reading for the day, therefore, there is sometimes only an indirect relationship. In the church services during which these cantatas were heard, the relevant gospel passage was indeed the subject of the sermon, but probably the hymn was incorporated into the priest's presentation – corresponding to a known tradition in 17th-century Leipzig.

Nothing certain is known about the author of Bach's texts. The texts must have been prepared in close collaboration with the composer by a poet from Leipzig who possessed a profound knowledge of theology; possibly the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725). The common plan of Bach and his text author envisaged using the original wording and the accepted melody of the first and last strophes of the hymn to form the beginning and the end of the cantata – the first strophe as a broad chorale for choir, and the final strophe in a simple four-part setting. The strophes in between would then be partly or wholly reworked into arias and recitatives, with music composed in accordance with these requirements. This concept permitted great variety and proved to be extremely 'hard-wearing'. The fundamental aim from a theological perspective was the sermon-like interpretation of the hymn text, and this also serves as a framework for Bach's task as a composer; at the same time, however, Bach is uniquely successful in bringing together the cantata composer's artistry and congregational singing, the artificial and the traditional. In a certain respect this anticipates the early enlightenment ideal of an art that can be understood equally 'in cottages or palaces', providing music that suits the musically demanding and intellectually advanced listener as well as the simple parishioner.

The cantata *Meine Seel erhebt den Herren* (*My soul doth magnify the Lord*), the fifth work in the chorale cantata year,

was heard for the first time on the fourth Sunday after Trinity in 1724. Because this Sunday coincided in that particular year with the Feast of the Visitation of Mary (2nd July), however, it was celebrated in the spirit of a Marian festival. The gospel reading for the day, Luke 1, verses 39-56, was the story of the visit of Mary to Elisabeth – an extremely popular episode that was also often the subject of pictorial art: Elisabeth, filled with the Holy Spirit, recognizes in Mary the future mother of the Messiah, and Mary starts a song of praise:

*My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in
God my Saviour.*

*For he hath regarded the low estate of his handmaiden: for
behold, from henceforth all generations shall call me
blessed.*

*For he that is mighty hath done to me great things; and holy
is his name.*

*And his mercy is on them that fear him from generation to
generation.*

*He hath showed strength with his arm; he hath scattered the
proud in the imagination of their hearts.*

*He hath put down the mighty from their seats, and exalted
them of low degree.*

*He hath filled the hungry with good things; and the rich he
hath sent empty away.*

*He hath helped his servant Israel, in remembrance of his
mercy;*

as he spake to our fathers, to Abraham, and to his seed for ever.

The song of praise, referred to as the 'Magnificat' (after the beginning of the Latin text), has long occupied a place of prominence in the vesper liturgy. To this day it is sung in unison in the eight traditional psalm tones or in the so-called 'Tonus peregrinus' (ninth psalm tone); since the 15th century, however, there have also been innumerable arrangements for more than one voice, among them Johann Sebastian Bach's own well-known *Magnificat*, BWV 243/243a, composed for the Leipzig Christmas vespers of 1723.

In the broadest sense, the cantata *Meine Seel erhebt den Herren* (*My soul doth magnify the Lord*) also belongs to these magnificat compositions, but it acquires its special character from its position as part of the chorale cantata year. Here, admittedly, it is immediately something of an exception be-

cause, strictly speaking, the basis of the cantata is not a hymn but a liturgical song without a song-like text structure, without metre to its verse and without rhyme – a Biblical prose text, sung on a recitation model that is not rhythmically fixed and consists of just two lines of melody, flexibly adapted to the requisite number of syllables. The model for the melody is the ‘*Tonus peregrinus*’. At that time the text and melody were as familiar as the best-known hymns.

The opening chorus is based on the opening lines of the song of praise, with the words taken unchanged from Luther’s translation of the Bible, and the traditional melody of the ninth psalm tone. The orchestral part is in the manner of a trio for two violins and basso continuo, in which the two upper parts constantly imitate each other; the viola’s only function is to fill out the harmony. Two oboes mostly imitate the first and second violins, and only come to the fore independently in brief episodes. The four-part chorus adapts itself to the orchestral writing. The liturgical melody is found as a *cantus firmus* first in the soprano, then in the alto, and is particularly emphasized by Bach by means of an additional slide trumpet. The other vocal parts form a web of polyphony that serves as counterpoint to the rather statuesque *cantus firmus* – the ‘fixed melody’ – with lively motivic alternation. The overall character of the movement is festive, yet still marked by a certain liturgical strictness – which does not prevent the rich ornamentation of central words such as ‘freuet’ (‘rejoiced’) or ‘preisen’ (‘call me blessed’) with agile melismas.

In terms of text, movements 2-4 are free adaptations and extensions of the original Biblical wording. The second movement, ‘Herr, der du stark und mächtig bist’ (‘Lord, who art strong and mighty’), is a *da capo* aria for soprano in which, in a universalization of the original Biblical text, the Christian as it were places himself in the rôle of Mary and praises God for his strength, power and wondrous works. In the musically more reticent middle section, he praises the charitable acts that God has allowed to befall him in his hour of distress. This beautiful (although, for a boy’s voice, technically rather demanding) piece was the very first soprano aria in the chorale cantata year, and the congregation in Leipzig must thus have listened with particular attention.

The tenor recitative that follows (third movement) paraphrases the verses ‘Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für’ (‘And his mercy is on them that fear him from

generation to generation’) and ‘Er übet Gewalt mit seinem Arm’ (‘He hath showed strength with his arm’). In the process, Bach clearly raises up the word ‘Gewalt’ (‘strength’) from the flow of text, and illustrates the image of the scattering of the chaff emphatically by means of a prolonged *coloratura* passage.

The content of the bass aria that follows (fourth movement) is based on the lines: ‘Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl’ (‘God leaves the rich bare and empty’) and ‘Die Hungrigen füllet er mit Gütern’ (‘The hungry he fills with gifts’). The bass voice is accompanied only by *basso continuo*, and the musical expression is determined by power and forcefulness. The striking theme in the instrumental bass line, descending melodically over two whole octaves, indicates the fall, a subject taken up by the vocal line – also with a flexible, downward-moving melodic line; elsewhere the ‘Erhöhen’ (‘exaltation’) of the humble is imitated by an ascending motif and the words ‘bloß und leer’ (‘bare and empty’) are clarified by the use of pauses.

With the duet ‘Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf’ (‘He hath helped his servant Israel, in remembrance of his mercy’; fifth movement) Bach returns to the original wording from the Bible and also takes up the liturgical chorale melody. The melody is not sung, however, but is played by the trumpet, like a quotation in this thematically free duet movement in which the alto and tenor, partnered by the basso continuo, present the text and, reflecting upon it, make it more profound. The theme played by the instrumental bass is characterized by sighing figures in the form of emphatic downward semitone intervals, like sighs of divine mercy. The two voices often sing in parallel sixths and thirds – a musical expression of mildness, of compassion (similarly we find parallel sixths and thirds in the duet ‘Et misericordia’ [‘Und seine Barmherzigkeit’/‘And his compassion’] of the *Magnificat*, BWV 243). Bach himself must have regarded this movement as especially successful; he returned to it in a collection that was printed more than twenty years later – the *Schübeler Chorales* (BWV 645-650), named after the engraver.

The text of the tenor recitative ‘Was Gott den Vätern alter Zeiten’ (‘What God foretold and promised’; sixth movement) is based on the final verse of the song of praise. After the first part of the recitative, accompanied only by *basso continuo*, Bach adds strings with lively, shimmering chords

for the words that deal with the fulfilment of the prophecy once given to Abraham: this string writing is evidently inspired by the poetic imagery in the text of the spread of Abraham's descendants 'wie Sand am Meer und Stern am Firmament' ('as the sands of the sea and the stars in the firmament').

At the end of the cantata we hear the old chorale melody once more. The text is not part of Mary's song of praise but is the traditional words of praise for the Trinity of God the Father, God the Son and the Holy Ghost – which often conclude the Magnificat in the vespers too. The vocal parts and instrumental lines are combined in a simple four-part setting with a brief excursion into polyphony at the end; it ends solemnly with the words 'von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen' ('is now and ever shall be, world without end. Amen.').

Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 93

Whoever lets our beloved God rule

This cantata was written for the fifth Sunday after Trinity in 1724, which that year fell on 9th July. The gospel for that day – Luke 5, verses 1-11, tells of Peter's great catch of fish: Jesus tells the fisherman Peter to go out onto the lake of Gennes'aret and let down their nets. Peter replies: 'Master, we have toiled all the night, and have taken nothing: nevertheless at thy word I will let down the net.' And the fishermen find such an ample catch that their nets break and their boats almost sink. Bach's cantata is again based on an evangelical hymn, the well-known *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (*Whoever lets our beloved God rule*) by the important baroque poet Georg Neumark (1621-1681), who also wrote the melody. At first glance the hymn does not appear to have anything to do with Peter's fishing trip, but in fact they have a common theme: faith in God.

The devout Christian's faith in God will also have been the theme of the sermon on the fifth Sunday after Trinity in 1724. The priest will not have failed to point out the special situation of distress and faith in God in which the hymn arose: in the middle of the Thirty years War, in 1641, after a winter of privation, the twenty-year-old Thüringen-born Georg Neumann found a position as tutor in Kiel; on the way there he was attacked and robbed – whereupon he composed a song that to this day belongs to the living heritage of the Evangelical Church. We can assume that all the congregation in Leipzig knew this song by heart and recognized it in many

passages of Bach's cantata, where both its text and its music are present in every movement.

Right from the first bar of the introductory chorus, the opening C minor chord and the oboes' sighing figures, the listener can tell that the subject is 'Kreuz und Traurigkeit' ('cross and distress'). The chorale melody, however, only gradually comes to the fore: the first line of the chorale initially appears freely as a duet between soprano and alto, and only later to some extent in unadorned form in all four voices, beginning homophonically and then, freely expanding, polyphonically. Bach uses this model for the following lines of the hymn as well: in the second line, 'und hoffet auf ihn allezeit' ('and trusts in him at all times'), the duet 'prelude' is again for soprano and alto, whilst in the third and fourth lines it is given to the tenor and bass. In the concluding lines of the hymn, however, 'Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, / der hat auf keinen Sand gebaut' ('Whoever trusts in almighty God/Has not built on sand'), instead of a duet, we find the quartet of soprano, alto, tenor and bass, a musical intensification, and in the final line there is also the original homophonic part of the model, now filled out polyphonically.

Both the text and the music of the bass recitative that follows (second movement) combine elements of the hymn with free additions, and the same is true of the tenor aria 'Man halte nur ein wenig stille' ('If we just remain calm'; third movement), the main theme of which turns the beginning of the hymn melody from minor to major; here, the 'remaining calm' is illustrated by a surprising pause in the middle of the vocal phrase (after the word 'nur' ['just']).

The duet 'Er kennt die rechten Freudenstunden' ('He knows the proper time for joy'; fourth movement) represents a highlight among the movements with soloists. In a similar manner to the duet 'Er denket der Barmherzigkeit' ('He hath holpen his servant Israel') in the cantata *Meine Seele erhebt den Herren* (*My soul doth magnify the Lord*), the chorale melody is presented purely instrumentally (this time by violins and viola), whilst the vocal parts perform the original text in a musically free form, albeit with clear allusions to the chorale melody. As with the above-mentioned cantata, too, an organ transcription of this movement also appeared in the set of six *Schübler Chorales*.

The tenor recitative 'Denk nicht in deiner Drangsal-hitze' ('Think not in the heat of your anguish'; fifth move-

ment) again combines lines from the chorale with free recitative text. Right from the outset, Bach places a dramatic accent on the words 'wenn Blitz und Donner kracht' ('when lightning and thunder strike'), whilst as the text continues, 'und dir ein schwüles Wetter bange macht' ('and stifling weather makes you uneasy'), the repeated notes of the *basso continuo* really sound as though they are trembling. This movement contains the only direct allusion to the Sunday gospel reading: 'Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen, auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen' ('Did not Peter once spend the night in empty labour and catch nothing at all? At Jesus' word he can yet achieve success').

The beautiful soprano aria 'Ich will auf den Herren schau'n' ('I want to look upon the Lord'; sixth movement), which opens with the oboe playing a free adaptation of the soprano theme, is a profession of faith in God. A line from the hymn is here quoted directly – both text and melody – and is emphasized particularly memorably by Bach: 'Er ist der rechte Wundersmann' ('He is the true worker of miracles'). The final strophe, 'Sing, bet und geh auf Gottes Wegen' ('Sing, pray, and walk in the ways of God'), concludes the cantata simply and expressively.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 178

If God the Lord is not with us

'Sehet euch vor vor den falschen Propheten' ('Beware of false prophets': thus begins the gospel reading for the eighth Sunday after Trinity. The words, from the Sermon on the Mount, warn of the enemies of Christ; this provides the link, in terms of content, with the hymn *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, wenn unsre Feinde toben* (If God the Lord is not with us, when our enemies are raging), upon which Bach's cantata for 30th July 1724 was based. The text of the hymn was written by Justus Jonas (1493-1555), a theologian and Reformation colleague of Martin Luther; the words were written in 1524 and are based on Psalm 124 ('Wo der Herr nicht bei uns wäre, wenn die Menschen sich wider uns setzten' ['If it had not been the Lord who was on our side, when men rose up against us']). The melody comes from the Wittenberg Reformation circle (1529).

Bach's introductory chorus initially gives the instruments a chance to make their mark and, even before the vocal

parts confirm it with their words, it is evident that the subject is conflict and confrontation. At the beginning the agitated dotted rhythms from the strings stand against equally agitated semiquaver cascades from the oboes, and then the instrumental rôles become intermingled. The choir joins in *en masse*, symbolizing steadfastness, and then divides itself up, as though taking part in the fighting against the enemies, illustrated with violent *coloraturas* on the word 'toben' ('raging').

The text of the alto recitative 'Was Menschenkraft und -witz anfäht' ('What human power and wit can do'; second movement) is based entirely on the original wording of the second strophe, which is only expanded by interpretative and topical additions. Bach has set these interpolations as free recitatives; the constituent parts of the chorale, on the other hand, each appear with the relevant melodic lines in skilful contrapuntal settings in which the continuo part is not freely written but presents the chorale melody in rhythmically compressed form (from minims to quavers, i.e. four times as fast).

The bass aria 'Gleichwie die wilden Meereswellen' ('Just as the raging waves of the sea'; third movement) pays vivid tribute to the often used image of Christianity as an endangered ship. The fourth movement, 'Sie stellen uns wie Ketzern nach' ('They lie in wait for us like heretics') is totally free of textual interpretation. The tenor sings the chorale strophe (its wording unchanged); two *oboi d'amore* and the *basso continuo* accompany him in a motivically independent trio setting, rather in the manner of an organ chorale. The choral movement 'Auf sperren sie den Rachen weit' ('They open their jaws wide'; fifth movement) represents a climax of a kind that the Leipzig congregation had never before experienced. The original wording of the chorale strophe is heard, expanded by the inclusion of interpolated recitative. The whole movement is a triumphant song which makes a very dramatic effect.

Suggestion is followed by reflection: with the words 'Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft' ('Stay silent, trembling reason') the following tenor aria (sixth movement) begins. It was the time of incipient rationalism, and the text indicates a problem that was as topical then as it is today: the conflict between faith and reason. From the point of view of faith, the music depicts the frenzy of reason, portrays it with bizarre melodic devices and, right at the beginning of the movement, illustrates its silence with pauses.

Bach ends his cantata with a four-part choral setting, as simple as it is effective, of Justus Jonas' last two strophes.

Was willst du dich betrüben, BWV 107

Why do you let yourself be distressed

In Bach's chorale cantata year no work is like any other, and for an artistically receptive listener every cantata can provide a surprise. In the present case, an external circumstance was the cause of a peculiarity. The text of the cantata consists of the text – wholly unaltered – of the hymn upon which it is based, and it is tempting to assume that the text author who had otherwise been responsible for the reworking of the central strophes into aria and recitative texts was for some reason unavailable. The hymn text, seven strophes in all, was written by the clergyman Johann Heermann (1585-1647) from Silesia, probably the most important writer of song texts between Martin Luther and Paul Gerhardt. The melody is of French origin, and had become known in Protestant Germany in the mid-sixteenth century with the text 'Von Gott will ich nicht lassen' ('From God will nought divide me').

Bach's cantata was written for 23rd July 1724, the seventh Sunday after Trinity. The gospel passage that is traditionally read (and is the subject of the sermon) on this Sunday – Mark 8, verses 1-9 – tells of the feeding of the multitude, the miracle that Jesus worked when he was in the desperate situation of having only seven loaves and a few fish to feed a multitude of four thousand who had followed him into the wilderness. The song that was chosen as the basis for the cantata for this Sunday is only related to this story in very generalized terms, by the common theme of the Christian's trust in God.

The instrumental introduction to the opening movement of the cantata alludes at first almost imperceptibly to the chorale melody, and then develops freely. Of note are the two small (and later recurring) contributions for a 'concertino' consisting only of flutes, violins and a viola (without *basso continuo*), which might give the listener cause to suspect that the cantata was on this occasion being introduced by a purely instrumental movement, in the manner of a *concerto grosso*. This, however, is not the case: after twelve instrumental bars, the choir enters – although it also takes up the basic *concertante* concept, with ornamentations to the chorale melody in the soprano. In the concise and compact choral part, the soprano line (strengthened by *cornò da caccia* and oboe) is

initially contrasted with an independent chorus of lower voices; only in the closing lines, 'er wird gut alles machen' ('He will make all things well'), does order return to the proceedings.

Bach's artistry is such that the bass recitative that follows, 'Denn Gott verlässet keinen' ('For God forsakes no one'; second movement) may not appear especially striking to the listener. For Bach, the compositional challenge lay in transforming a metrically even hymn strophe into 'musical prose'. Despite all the skill with which he went about this adaptation, the content of the text is not short-changed: the word 'Freuden' ('delight') is emphasized by a jubilant melisma, and the daring melodic leaps on 'retten' ('saves') indicate the dangers from which God is capable of saving us.

Then comes the bass aria 'Auf ihn magst du es wagen' ('You dare to rely on him'; third movement): what a skillful bass singer Bach must have had, to write a solo such as this for him! Boldness and courage are the emotions conveyed by this lively *concertante* piece. In it, Bach follows a very traditional baroque practice in that, on the (in fact contradictory) words 'unerschrocknen Mut' ('undaunted courage'), he portrays not courage but fright, depicting it with sudden faltering and breaks in the vocal line.

In the tenor aria 'Wenn auch gleich aus der Höllen' ('Even if out of hell'; fourth movement) derives his determining compositional concept from the continuation of the text, 'der Satan wollte sich dir selbst entgegenstellen und toben wider dich' ('The devil would want to rise against you and to threaten you with his rage'). The *basso continuo* has the characteristics of a *basso ostinato*, an 'obstinate' bass, and the vocal line steps forward in a confrontational manner. At its very first appearance, Bach sets the rising triad motif of the continuo theme against a falling triad in the tenor. Not until the end of the movement is the motivic conflict resolved in musical unanimity on the words 'denn dein Werk fördert Gott' ('For God is your helper').

The two arias that follow (fifth and sixth movements), accompanied by *oboi d'amore* (strengthened by violins) are lent a particular charm by various musical allusions to the chorale melody. The final chorale is a special case in this series of cantatas, as on this occasion Bach does not present it as a simple four-part homophonic setting in 4/4-time, but writes it as a stylized French gigue (of the Canary type) in lively 6/8-time. The reason for this must have been the joyful

words in praise of 'Vater, Sohn und Geist' ('Father, Son and Holy Spirit') with which the final strophe culminates.

© Klaus Hofmann 2003

PRODUCTION NOTES

BWV 10

The original score of this cantata is to be found in the Library of Congress in Washington (ML30.8b.B2M4), while the original parts are held by the Bach Archive in Leipzig, to where they were transferred from St. Thomas's Church School in the same city.

The first problem arising in connection with performance of this work concerns the part marked *tromba* (trumpet) in the first, fifth and seventh movements. Owing to the presence of long note values employing pitches outside the range of natural harmonics, these pieces cannot be played on the natural trumpet but only by an instrument with some kind of slide mechanism. On the occasion of the revival of the work, probably some time between 1740 and 1747, Bach added two oboe parts in the fifth movement, presumably to replace the trumpets. On this recording we are using trumpets as at the first performance. But it is interesting here to look at the case of the tenth movement in the *Magnificat in D major*, BWV 243, which makes use of the same text. At the first performance this work was performed in the key of E flat major (BWV 243a) with a solo trumpet taking the *cantus firmus*. When performed again in 1733, however, it was given in the version in D major (BWV 243) with the trumpets replaced by two oboes.

As was customary, the continuo parts include an untransposed part and a part transposed for organ. The untransposed part contains figures indicating the chords, suggesting that a harmony instrument other than the organ was used. As previously, we have decided therefore to add a harpsichord.

BWV 178

The original parts of this cantata are housed in the Bach Archive in Leipzig, as are those of the other three pieces on this CD. The manuscript of the score in Bach's own hand has been lost. The parts preserved at Leipzig include four different continuo parts (A13-16). It is possible that A16 may have

been produced after Bach's death, and it is not clear therefore whether it is directly connected with the first performance. A15 was clearly intended for the organ since it is transposed a whole tone lower, and it includes figuring for the chords. The most important of the parts is A13, which was inspected by Bach himself after being copied from the score by the main copyist, J.A. Kuhnau. Since it has not been transposed, it is presumably intended for a melody instrument, but chordal figuring annotation is present in part of the second movement. The piece features an alternation of chorales and recitatives but, since figuring appears only in the recitative passages, it seems likely that a harmony instrument of some kind would have been used only in the recitatives. On the basis of this part, it would seem preferable to use the harpsichord in the second movement in the recitative sections only. From the perspective of the work as a whole, however, it would be unnatural to use the harpsichord only in the second movement. Considering the character of the first movement and the work in its entirety, it is clearly appropriate to incorporate the harpsichord into the other movements as well.

© Masaaki Suzuki 2003

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The Bach Collegium Japan is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most

appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its debut in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording debut in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Aca-

demy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

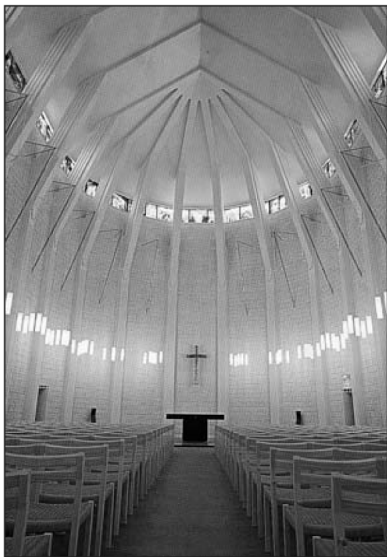
Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her debut at Rennes (as Cherubino in *The Marriage of Figaro*), she has sung numerous operatic rôles. Her repertoire ranges from medieval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

The counter-tenor **Matthew White** was born in 1973 in Ottawa, Ontario. He graduated in English Literature from McGill University and currently studies under Jan Simons. He recently won a Canada Council Grant for Emerging Artists and is a recipient of the Adams Vocal Fellowship at the Carmel Bach Festival. His opera appearances have included the title rôle in *Giulio Cesare* for Pacific Opera, Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) for both the Houston Grand Opera and Opera Atelier, Tolomeo (*Giulio Cesare*) with the Cleveland Opera and Unlfo (*Rodelinda*) for Glyndebourne Touring Opera. His repertoire also includes Bertarido (*Rodelinda*) and Oberon (*A Midsummer Night's Dream*). Matthew

White performs regularly in recital as well as with eminent modern and period orchestras all over the world; his repertoire includes Britten's *Abraham and Isaac* and *The Journey of the Magi* and he gave the world première of Donald Patricin's *Songs of Unrequited Love*.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegrinfolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegrinfolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Kobe Shoin Women's University Chapel



Meine Seel erhebt den Herren, BWV 10

Die vier auf dieser CD enthaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs sind Teil des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs. Dieser groß angelegte Werkzyklus von Kantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs entstand im zweiten Leipziger Amtsjahr des Thomaskantors, 1724/25. Die Kantaten dieses Jahrgangs beziehen sich jeweils auf ein bestimmtes Kirchenlied, das für den betreffenden Sonn- oder Feiertag gebräuchlich war. Zu dem als Predigttext vorgeschriebenen Evangelium des Tages besteht deshalb teilweise nur eine indirekte Beziehung. In den Gottesdiensten, in denen diese Kantaten erklangen, wurde zwar wie üblich über den jeweils vorgeschriebenen Abschnitt des Evangeliums gepredigt, doch wurde wahrscheinlich, einer für das späte 17. Jahrhundert belegten Leipziger Tradition entsprechend, das Kirchenlied in die Ausführungen des Predigers einbezogen.

Über Bachs Textdichter weiß man nichts Sicheres. Die Texte müssen in enger Abstimmung mit dem Komponisten von einem Leipziger Dichter geschaffen worden sein, der über eine profunde theologische Bildung verfügte; möglicherweise handelte es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725). Der gemeinsame Plan Bachs und seines Textdichters sah vor, daß die erste und die letzte Strophe des Kirchenliedes im originalen Wortlaut und mit der geläufigen Melodie Anfang und Beschluß der Kantate bilden sollten – die Eingangsstrophe als breiter ausgeführter Choralchor, die Schlußstrophe in einem schlichten vierstimmigen Satz. Die dazwischen liegenden Liedstrophen aber sollten ganz oder teilweise zu Arien und Rezitativen umgedichtet und entsprechend komponiert werden. Das Konzept erlaubte vielerlei Variation und erwies sich als außerordentlich tragfähig. Grundsätzliches Ziel auf theologischer Seite war die predigthafte Auslegung der Kirchenliedtexte, und damit ist auch Bachs Aufgabe als Komponist umrissen; zugleich aber gelangt es Bach in einzigartiger Weise, Kantatenkunst und Gemeindelied, Artifizielles und Volkstümliches, zusammenzuführen. In gewisser Weise wird hier das frühaufklärerische Ideal einer „in Hütten und Palästen“ gleichermaßen verständlichen Kunst, die dem musikalisch Anspruchsvollen und intellektuell Gebildeten ebenso gerecht wird wie dem schlichten Gemeindeglied, vorweggenommen.

Die Kantate *Meine Seel erhebt den Herren* erklang als

fünftes Werk des Choralkantaten-Jahrgangs erstmals am 4. Sonntag nach Trinitatis 1724. Da der Sonntag jedoch in diesem Jahr mit dem Fest Mariae Heimsuchung (2. Juli) zusammenfiel, wurde er im Sinne des Marienfestes begangen. Die Evangelienlesung des Tages, Lukas 1, Vers 39-56, war der Bericht vom Besuch der Maria bei Elisabeth – eine außerordentlich populäre und auch in der bildenden Kunst häufig behandelte Episode: Elisabeth erkennt, vom Heiligen Geist erfüllt, in Maria die künftige Mutter des Messias; und Maria stimmt einen Lobgesang an:

*Meine Seele erhebet den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilands;
denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindsckinder;
denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.
Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten.
Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.
Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen.
Die Hungrigen füllet er mit Gütern und läßt die Reichen leer.
Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf,
wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich.*

Der Lobgesang, nach dem Beginn der lateinischen Textfassung kurz „Magnificat“ genannt, nimmt seit alters einen hervorragenden Platz in der Vesperliturgie ein. Bis heute wird er einstimmig in den acht traditionellen Psalmtönen oder im sogenannten „Tonus peregrinus“ (9. Psalmtone) gesungen; doch liegen etwa seit dem 15. Jahrhundert auch zahllose mehrstimmige Bearbeitungen vor, darunter auch Johann Sebastian Bachs wohlbekanntes *Magnificat* (BWV 243/243a), komponiert für die Leipziger Weihnachtsvesper 1723.

Die Kantate *Meine Seel erhebt den Herren* gehört im weitesten Sinne auch zu diesen Magnificat-Kompositionen, erhält aber ihre besondere Prägung aus ihrer Zugehörigkeit zu dem Choralkantaten-Jahrgang. Hier allerdings stellt sie zugleich einen Sonderfall dar. Denn diesmal ist die Grundlage der Kantate genau genommen kein Kirchenlied, sondern ein

liturgischer Gesang ohne liedhafte Textstruktur, ohne Versmetrum und ohne Reim, ein biblischer Prosatext, gesungen auf ein rhythmisch nicht festgelegtes und nur aus zwei Melodiezeilen bestehendes mittelalterliches Rezitationsmodell, daß sich flexibel der jeweiligen Silbenzahl anpaßt. Das Melodiemodell ist das des „Tonus peregrinus“. Text und Melodie waren damals allgemein ebenso vertraut wie die bekanntesten Kirchenlieder.

Dem Eingangsschor liegen die Eingangsverse des Lobgesangs im unveränderten Wortlaut der Lutherschen Bibelübersetzung mit der traditionellen Melodie des 9. Psalmtons zugrunde. Der Orchesterpart ist in der Art eines Triosatzes für zwei Violinen und Generalbaß angelegt, bei dem die beiden Oberstimmen sich beständig gegenseitig imitieren; die Viola tritt lediglich harmoniefüllend hinzu. Zwei Oboen verstärken meist Violine I und II und treten nur in kurzen Episoden selbständig hervor. In den Orchestersatz fügt sich der vierstimmige Chorpast ein. Die liturgische Melodie liegt als Cantus firmus zuerst im Sopran, dann im Alt und wird von Bach durch eine mitgehende Zugtrompete besonders herausgehoben. Die übrigen Singstimmen bilden ein polyphones Gewebe aus, das den eher statuarischen Cantus firmus – den festen Gesang – mit lebhaftem motivischen Wechselspiel kontrapunktiert. Der Gesamtcharakter des Satzes ist festlich, doch zugleich von einer gewissen liturgischen Strenge geprägt, die freilich nicht ausschließt, daß zentrale Wörter wie „freuet“ oder „preisen“ in barocker Manier reichlich mit bewegten Melismen ausgeschmückt werden.

Bei den Sätzen 2-4 handelt es sich textlich um freie Um-dichtungen und Erweiterungen des biblischen Originalworts. Satz 2, „Herr, der du stark und mächtig bist“, ist eine Dacapo-Arie des Soprans, in der sich, die biblische Textgrundlage verallgemeinernd, gleichsam der gläubige Christ in die Rolle Marias versetzt und Gott rühmt ob seiner Stärke, Macht und Wunderwerke und, im musikalisch verhalteneren Mittelteil, die Wohltaten preist, die Gott ihm, dem elenden Menschen, hat widerfahren lassen. Das schöne, aber gesangstechnisch für eine Knabenstimme ziemlich anspruchsvolle Stück war die erste Sopran-Arie des Choralkantaten-Jahrgangs überhaupt, und so mögen die Leipziger Gottesdienstbesucher hier wohl besonders aufmerksam gelauscht haben.

Das folgende Tenor-Rezitativ (Satz 3) paraphrasiert die Verse „Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für ...“

und „Er übet Gewalt mit seinem Arm ...“. Dabei hebt Bach das Wort „Gewalt“ deutlich aus dem Sprachfluß heraus und illustriert das Bild von der Zerstreung der Spren nachdrücklich durch eine ausgedehnte Koloratur.

Die anschließende Baß-Arie (Satz 4) beruht inhaltlich auf den Versen „Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl ...“ und „Die Hungrigen füllet er mit Gütern ...“. Der Vokalbaß wird nur vom Basso continuo begleitet. Der musikalische Ausdruck ist bestimmt von Kraft und Gewalt. Das markante Thema des Instrumentalbasses zeichnet mit seiner Melodiebewegung abwärts durch zwei Oktaven bereits den Absturz vor, von dem anschließend in der Singstimme – auch hier in plastischer Abwärtsbewegung der Melodie – die Rede ist; wie denn auch andererseits das „Erhöhen“ der Niedrigen durch Aufwärtsbewegung nachgebildet und die Worte „bloß und leer“ durch eingeschaltete Pausen verdeutlicht werden.

Mit dem Duett „Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf“ (Satz 5) kehrt Bach zum biblischen Originalwortlaut zurück und nimmt zugleich die liturgische Choralweise auf. Nur wird die Melodie jetzt nicht gesungen, sondern erklingt, von der Trompete gespielt, gleichsam als Zitat in den thematisch freien Duettsatz hinein, in dem Alt und Tenor im Verbund mit dem Continuo den Text vortragen und ihn meditierend emotional vertiefen: Das vom Instrumentalbaß vorgetragene Thema ist geprägt von Seufzern in Form betonter Halbtonschritte abwärts, gleichsam Seufzern göttlichen Erbarmens, die beiden Singstimmen werden vielfach in parallelen Sexten und Terzen geführt – musikalischer Ausdruck der Milde, der Barmherzigkeit (ganz ähnlich finden sich diese Sext- und Terzparallelen zu demselben Stichwort in dem Duett „Et misericordia“ [„Und seine Barmherzigkeit“] des *Magnificat* BWV 243). Bach selbst muß diesen Satz als besonders gelungen betrachtet haben; in einer Transkription für Orgel kehrt er in der über zwanzig Jahre später gedruckten Sammlung der nach dem Notenstecher so genannten *Schübler-Choräle* (BWV 645-650) wieder.

Das Tenor-Rezitativ „Was Gott den Vätern alter Zeiten“ (Satz 6) beruht textlich auf dem Schlußvers des Lobgesangs. Nach dem nur vom Continuo begleiteten ersten Teil des Rezitativs läßt Bach zu den Worten, die von der Erfüllung der einst Abraham gegebenen Verheißung handeln, die Streicher einsetzen und mit lebhaft flirrenden Akkorden begleiten, die offenbar von den poetischen Bildern des Textes inspiriert

sind, von der Vorstellung der Ausbreitung der Nachkommenschaft Abrahams „wie Sand am Meer und Stern am Firmament“.

Zum Beschluß der Kantate erklingt noch einmal die alte Choralmelodie. Der Text ist nicht Teil des Lobgesangs der Maria, sondern der traditionelle Lobpreis der Dreieinigkeit von Gott Vater, Gott Sohn und Heiligem Geist, der auch in der Vesper regelmäßig das Magnificat beschließt. Singstimmen und Instrumente vereinigen sich zu einem schlichten, vierstimmigen Satz, der am Schluß sich noch kurz polyphon entfaltet und auf die Worte „von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen“ feierlich ausklingt.

Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 93

Bachs Kantate entstand zum 5. Sonntag nach Trinitatis 1724, dem 9. Juli des Jahres. Das Evangelium des Sonntags, Lukas 5, Vers 1-11, handelt vom Fischzug des Petrus: Jesus gebietet dem Fischer Petrus und seinen Leuten, auf den See Genezareth hinauszufahren und die Netze auszuwerfen. Petrus entgegnet: „Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen, aber auf dein Wort will ich das Netz noch einmal auswerfen“. Und die Fischer finden so reiche Beute, daß ihre Netze zerreißen und die Boote zu sinken drohen. Bachs Kantate beruht wieder auf einem evangelischen Choral, und zwar auf dem wohlbekannten Kirchenlied *Wer nur den lieben Gott läßt walten* des bedeutenden Barockdichters Georg Neumark (1621-1681), der auch die Melodie geschaffen hat. Das Lied scheint zwar auf den ersten Blick nichts mit dem Bericht vom Fischzug des Petrus zu tun zu haben, tatsächlich aber verbindet beide ein gemeinsames Thema: Gottvertrauen.

Das Gottvertrauen des gläubigen Christen wird denn auch das Thema der Predigt an jenem 5. Sonntag nach Trinitatis 1724 gewesen sein. Und der Prediger wird wohl nicht versäumt haben, auf die besondere Situation der Bedrängnis und des Gottvertrauens hinzuweisen, in der das Lied entstanden war: Der in Thüringen geborene Georg Neumark war als Zwanzigjähriger, 1641, mitten im Dreißigjährigen Krieg, als er nach einem entbehrungsreichen Winter eine Hauslehrerstelle in Kiel gefunden hatte, auf der Reise dorthin überfallen und ausgeplündert worden – und schuf darauf ein Lied, das bis heute zum lebendigen Erbe der evangelischen Kirche gehört. Man kann davon ausgehen, daß auch alle Leipziger Gottesdienstbesucher dieses Lied in- und auswendig kannten

und auch in Bachs Kantate vielfältig wiedererkannten; denn es ist nicht nur textlich, sondern auch musikalisch in allen Sätzen präsent.

Der Zuhörer ahnt vom ersten Takt des Eingangschors, vom einleitenden c-moll-Akkord und den Seufzerfiguren der Oboen an, daß hier von „Kreuz und Traurigkeit“ die Rede sein wird. Die Choralmelodie tritt ihm allerdings erst nach und nach ins Bewußtsein: Die erste Choralzeile erscheint zu nächst frei umspielt im Duett von Sopran und Alt und erst dann gewissermaßen im unverzierten „Klartext“ in allen vier Stimmen, dabei homophon beginnend und dann in polyphoner Auffächerung frei ausschwingend. Nach diesem Modell behandelt Bach auch die folgenden Liedzeilen; bei der zweiten Zeile, „und hoffet auf ihn allezeit“, ist das Duett-„Vorspiel“ nochmals Sopran und Alt, bei der dritten und vierten Tenor und Baß übertragen. In den abschließenden Liedzeilen aber, „Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, / der hat auf keinen Sand gebaut“, tritt an die Stelle des Duetts im Sinne einer klanglichen Steigerung und zugleich in höchst kunstvollem polyphonen Satz das Quartett von Sopran, Alt, Tenor und Baß, und bei der Schlußzeile erscheint auch der ursprünglich homophone Teil des Modells polyphon verdichtet.

Das nachfolgende Baß-Rezitativ (Satz 2) mischt textlich wie musikalisch Liedbestandteile mit frei gedichteten Sätzen; und ähnlich die Tenor-Arie „Man halte nur ein wenig stille“ (Satz 3), die mit ihrem Themenkopf den Anfang der Liedmelodie von Moll nach Dur wendet und zugleich das „Stillehalten“ durch die überraschende Pause mitten in der Gesangsphrase (nach dem Wort „nur“) illustriert.

Einen Höhepunkt unter den Solosätzen stellt das Duett „Er kennt die Beweuten Freudenstunden“ (Satz 4) dar. Ähnlich wie in der Kantate *Meine Seele erhebt den Herren* bei dem Duett „Er denket der Barmherzigkeit“ wird hier die Choralmelodie rein instrumental dargestellt (diesmal von Violinen und Viola), während die Singstimmen den originalen Textwortlaut in musikalisch freier Form ausführen, wobei sie sich nun aber deutlich an die Choralmelodie anlehnen. Und wie bei der vorgenannten Kantate ist auch dieser Satz später als Orgeltranskription in die Sammlung der sechs *Schüler-Choräle* eingegangen.

Das Tenor-Rezitativ „Denk nicht in deiner Drangsalzhitz“ (Satz 5) verbindet wiederum Choralzeilen mit freier Rezitativschieben. Gleich zu Anfang setzt Bach einen dra-

matischen Akzent zu den Worten „wenn Blitz und Donner kracht“, und zu der Textfortsetzung „und dir ein schwüles Wetter bange macht“ läßt er den Basso continuo in Tonrepetitionen regelrecht zittern. In diesem Satz findet sich auch die einzige wörtliche Anspielung auf das Sonntagsevangelium: „Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen, auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen“.

Die wunderschöne Sopran-Arie „Ich will auf den Herren schaun“ (Satz 6), die von der Oboe mit einer frei umspielten Version des Sopranthemas eröffnet wird, ist ein Bekenntnis zum Vertrauen in Gott. Eine Zeile aus dem Kirchenlied wird hier wörtlich und auch melodisch getreu aus dem Kirchenlied zitiert und von Bach besonders einprägsam hervorgehoben: „Er ist der rechte Wundersmann“. Die Schlußstrophe „Sing, bet und geh auf Gottes Wegen“ beschließt in schlichem, ausdrucksvollem Satz die Kantate.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 178

„Sehet euch vor vor den falschen Propheten“, so beginnt das Evangelium des 8. Sonntags nach Trinitatis. Die Worte aus der Bergpredigt warnen vor den Feinden Christi; und daraus ergibt sich die inhaltliche Verbindung zu dem Kirchenlied *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, wenn unsre Feinde toben*, das Bachs Kantate zum 30. Juli 1724 zugrunde liegt. Der Text des Liedes stammt aus der Feder des Theologen und reformatorischen Mitstreiters Martin Luthers Justus Jonas (1493-1555); die Verse entstanden 1524 als Nachdichtung des 124. Psalms („Wo der Herr nicht bei uns wäre, wenn die Menschen sich wider uns setzen“). Die Melodie stammt aus dem Wittenberger Reformatorenkreis (1529).

Bachs Eingangsschor läßt zuerst die Instrumente sprechen, und bevor die Singstimmen dies mit Worten ausdrücken, ist schon klar, daß es um Konflikt und Konfrontation geht. Zu Beginn stehen erregte punktierte Rhythmen der Streicher gegen ebenso erregte Sechzehntelkaskaden der Oboen, dann vermischen sich die instrumentalen Rollen. Der Chor setzt blockartig ein, Festigkeit symbolisierend, und fächert sich dann auf, nimmt gleichsam teil am Gefecht gegen die Feinde und illustriert dies mit heftigen Koloraturen auf das Wort „toben“.

Das Alt-Rezitativ „Was Menschenkraft und -witz anfäht“ (Satz 2) beruht textlich ganz auf dem Originalwortlaut der

zweiten Strophe, der lediglich erweitert ist durch interpretierende und aktualisierende Einschaltungen. Bach hat die Einschübe als freie Rezitative vertont, die Choralbestandteile dagegen erscheinen jeweils mit der zugehörigen Melodiewendung in kunstvollem kontrapunktischen Satz, bei dem die Continuo-Stimme nicht frei geführt ist, sondern die Choralmelodie in rhythmischer Verkürzung von Halben auf Achtel (also in viermal so schneller Melodiebewegung) verarbeitet.

Die Baß-Arie „Gleichwie die wilden Meereswellen“ (Satz 3) huldigt anschaulich dem bekannten Topos vom gefährdeten Schiff der Christenheit. Ganz frei von Textausdeutungen ist Satz 4, „Sie stellen uns wie Ketzern nach“. Der Tenor singt die – textlich unveränderte – Choralstrophe; zwei Oboi d’amore und der Basso continuo begleiten in einem motivisch eigenständigen Triosatz, ganz in der Art eines Orgelchors. Einen Höhepunkt, wie ihn die Leipziger Gottesdienstbesucher noch nicht erlebt hatten, stellt der Chorsatz „Auf sperren sie den Rachen weit“ (Satz 5) dar. Die Choralstrophe erklingt im Originalwortlaut, erweitert durch rezitativische Einschaltungen. Das Ganze ist ein Triumphgesang von höchst dramatischer Wirkung.

Der Suggestion folgt die Reflexion: „Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft“, beginnt die nachfolgende Tenor-Arie (Satz 6). Es ist die Zeit des beginnenden Rationalismus; der Text deutet ein damals wie heute aktuelles Problem an: den Konflikt des Glaubens und der Vernunft. Die Musik schildert – aus der Position des Glaubens – das Taumeln der Vernunft, malt es aus in bizarren Melodiebewegungen und illustriert, gleich zu Beginn, ihr Schweigen durch Pausen.

Bach beschließt seine Kantate mit einem ebenso einfachen wie wohlklingenden vierstimmigen Chorsatz zu den beiden Schlußstrophen des Justus Jonas.

Was willst du dich betrüben, BWV 107

In Bachs Choralkantaten-Jahrgang gleicht kein Werk dem anderen; und für den künstlerisch Empfanglichen ist jede Kantate für eine Überraschung gut. Im vorliegenden Falle scheint allerdings ein äußerer Umstand für eine Besonderheit gesorgt zu haben. Der Text der Kantate besteht nämlich aus dem völlig unveränderten Text des zugrundeliegenden Kirchenliedes, und es liegt nahe zu vermuten, daß Bachs Textdichter, der sonst für die Umgestaltung der Binnenstrophen zu Arien- und Rezitativtexten sorgte, aus irgend einem Grunde ausgefallen war.

Der sieben Strophen umfassende Liedtext stammt aus der Feder des aus Schlesien gebürtigen Geistlichen Johann Heermann (1585-1647), des wohl bedeutendsten evangelischen Liederdichters zwischen Martin Luther und Paul Gerhardt. Die aus Frankreich stammende Melodie war um die Mitte des 16. Jahrhunderts im protestantischen Deutschland mit dem Text „Von Gott will ich nicht lassen“ bekannt geworden.

Bachs Kantate entstand für den 23. Juli 1724, den 7. Sonntag nach Trinitatis. Das Evangelium, das an diesem Sonntag traditionell verlesen und in der Predigt behandelt wird, Markus 8, Vers 1-9, berichtet von der Speisung der Viertausend, dem Wunder, das Jesus vollbrachte, als er in einer Notlage, in der nur noch sieben Brote und einige Fische als Nahrung zur Verfügung standen, damit viertausend seiner Anhänger sättigte, die ihm in die Wüste gefolgt waren. Das Lied, das für die Kantate dieses Sonntags zur Grundlage gewählt wurde, steht nur allgemein damit in Verbindung. Das gemeinsame Thema ist auch hier das Vertrauen des Christen in Gott.

Der Eingangssatz der Kantate spielt in seiner instrumentalen Einleitung zu Beginn fast unmerklich auf die Choralmelodie an, entfaltet sich aber dann frei. Bemerkenswert sind die beiden kleinen (und später wiederkehrenden) Einwürfe eines „Concertino“, bestehend nur aus Flöten und Violinen und Viola (bei pausierendem Continuo), die den Zuhörer vermuten lassen könnten, daß die Kantate diesmal mit einem reinen Instrumentalstück in der Art eines Concerto grosso begäbe. Aber das ist nicht der Fall: Nach 12 Takten instrumentalen Konzertierens setzt der Chor ein – freilich auch er, etwa mit den Verzierungen der Choralmelodie im Sopran, die konzertante Grundhaltung aufnehmend. In dem knapp und kompakt gehaltenen Chorpast stehen sich zunächst der Sopran (verstärkt von Corno da caccia und Oboen) und ein in sich geschlossener Unterstimmenchor gegenüber, erst in dem Schlußzeilen-Komplex „er wird gut alles machen ...“ wird das Satzgeschehen aufgefächert.

Das nachfolgende Baß-Rezitativ „Denn Gott verlässt keinen“ (Satz 2) mag dem Hörer dank der Kunst Bachs nicht sonderlich auffällig erscheinen. Für Bach lag die Herausforderung darin, eine metrisch gleichmäßig gestaltete Liedstrophe kompositorisch in „musikalische Prosa“ zu verwandeln. Bei aller Kunstfertigkeit der Umprägung aber kommt der Textinhalt nicht zu kurz: Das Wort „Freuden“ wird her-

vorgehoben durch ein jubelerfülltes Melisma, und die halbrecherischen Melodiesprünge auf „retten“ deuten an, aus welchen Gefahren Gott zu retten vermag.

Und dann die Baß-Arie „Auf ihn magst du es wagen“ (Satz 3): Welch einen tüchtigen Bassisten muß Bach gehabt haben, daß er ihm solch ein Solo schrieb! Liebgemut und Unerschrockenheit, das ist der Affekt dieses lebhaft-konzertanten Stückes. Ganz traditionell barock ist Bach dabei noch darin, daß er selbst bei der – eigentlich verneinenden – Textwendung vom „unerschrocknen Mut“ nicht die Unerschrockenheit, sondern das Erschrecken darstellt, es nachzeichnet in plötzlichem Stocken und Versagen der Stimme.

Bei der Tenor-Arie „Wenn auch gleich aus der Hölle“ (Satz 4) gewinnt Bach die entscheidende Gestaltungsidee aus der Textfortsetzung „der Satan wollte sich dir selbst entgegenstellen und toben wider dich“. Der Basso continuo trägt die Züge eines Basso ostinato, eines „eigensinnigen“ Basses, die Singstimme tritt konfrontativ dagegen. Gleich bei ihrem ersten Einsatz setzt Bach gegen das aufsteigende Dreiklangsmotiv des Continuo-Themas einen absteigenden Dreiklang im Tenor. Erst am Schluß löst sich der motivische Konflikt auf in musikalische Einmütigkeit bei den Worten „denn dein Werk fördert Gott“.

Die beiden anschließenden, von Oboi d'amore und von Flöten (und verstärkenden Violinen) begleiteten Arien (Satz 5 und 6) gewinnen einen besonderen Reiz aus verschiedenartigen musikalischen Annäherungen an die Choralmelodie. Eine Besonderheit innerhalb der Kantatenreihe stellt der Schlußchoral dar, den Bach diesmal nicht als schlichten vierstimmig-homophonen Satz im Viervierteltakt präsentiert, sondern als stilisierte französische Gigue (vom Typ der Canarie) im beschwingten Sechsstückeltakt. Anlaß hierfür war wohl der freudige Lobpreis von „Vater, Sohn und Geist“, in den die Schlußstrophe ausmündet.

© Klaus Hofmann 2003

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

BWV 10

Die Originalpartitur dieser Kantate befindet sich in der Library of Congress in Washington (ML30.8b.B2M4), während die originalen Stimmen im Leipziger Bach-Archiv

aufbewahrt werden, wohin sie aus der Thomasschule verbracht wurden.

Das erste Problem, das bei der Aufführung dieses Werks auftritt, betrifft die Stimme, die in den Sätzen 1, 5 und 7 als Tromba (Trompete) bezeichnet ist. Die hier vorgesehenen langen Noten außerhalb der natürlichen Obertonreihe können nicht auf einer Naturtrompete, sondern nur auf einem Instrument mit Ventilmechanik gespielt werden. Anlässlich der Wiederaufführung des Werks zwischen 1740 und 1747 fügte Bach im fünften Satz zwei Oboenstimmen hinzu, die allem Anschein nach die Trompeten ersetzen sollten. Bei unserer Einspielung verwenden wir, wie in der ersten Aufführung, Trompeten. Es ist indes von Interesse, den zehnten Satz des *Magnificat D-Dur* BWV 243 zu betrachten, der auf demselben Text basiert. Bei der ersten Aufführung wurde das Werk in Es-Dur aufgeführt (BWV 243a), wobei die Solotrompete den Cantus firmus übernahm. Bei der Wiederaufführung im Jahr 1733 aber sah die Fassung in D-Dur (BWV 243) zwei Oboen anstelle der Trompeten vor.

Wie üblich beinhalten die Continuostimmen einen untransponierten Part sowie eine transponierte Orgelstimme. Die untransponierte Stimme enthält eine Generalbaßbezeichnung, so daß neben der Orgel ein weiteres Harmonieinstrument verwendet worden zu sein scheint. Wir haben uns ein weiteres Mal für ein Cembalo entschieden.

BWV 178

Die Originalstimmen dieser Kantate befinden sich – wie die der drei anderen Werke dieser CD – im Leipziger Bach-Archiv. Das autographe Manuskript ist verloren. Die in Leipzig aufbewahrten Stimmen sehen vier verschiedene Continuoarts vor (A 13-16). Möglicherweise wurde A 16 erst nach Bachs Tod angefertigt; ein direkter Zusammenhang mit der ersten Aufführung jedenfalls ist unsicher. A 15 war eindeutig für die Orgel bestimmt, da sie einen Ganzton tiefer transponiert ist und die Generalbaßbezeichnung enthält. Die wichtigste dieser Stimmen aber ist A 13, die Bach selber durchsah, nachdem sie der Hauptkopist J. A. Kuhnau aus der Partitur exzerpiert hatte. Da sie nicht transponiert wurde, ist sie wohl für ein Melodieinstrument bestimmt, wenngleich der zweite Satz zum Teil Akkordbezeichnung enthält. Choräle und Rezitative wechseln einander ab; da die Bezeichnung aber nur in den Rezitativen auftaucht, scheint das wie auch immer geartete

Harmonieinstrument nur dort verwendet worden zu sein. Auf dieser Grundlage scheint es naheliegend, das Cembalo im zweiten Satz nur in den rezitativen Passagen einzusetzen. Aus der Sicht des Werkganzen aber machte es wenig Sinn, das Cembalo nur im zweiten Satz einzusetzen. Der Charakter des ersten Satzes wie auch das gesamte Werk legen es vielmehr nahe, es auch in den anderen Sätzen zu verwenden.

© MASAOKI SUZUKI 2003

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Das 1990 von MASAOKI SUZUKI gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereint Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßig Konzerte mit Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßig Konzerte präsentiert.

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem Auftritt beim St. Florent-le-Vieuil Musikfestival im Jahr 1997 ist es regelmäßig bei Musikfestivals in Israel und ganz Europa vertreten. Im Bachjahr 2000 wurde das Ensemble eingeladen, beim Santiago Music Festival in Spanien, dem Bach Musikfestival in Leipzig und dem Melbourne Music Festival in Australien aufzutreten. All diese Auftritte waren ausgesprochen erfolgreich und wurden als Höhepunkte dieser Festivals angesehen. In Japan war das Ensemble Hauptakteur der „Bach 2000“-Reihe in der Suntory Hall von Tokyo.

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat

zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Nationale Universität für bildende Künste und Musik in Tokio absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

Der Countertenor **Matthew White** wurde 1973 in Ottawa/Ontario geboren. Er absolvierte sein Studium der englischen Literatur an der McGill University und studiert z.Zt. bei Jan Simons. Unlängst erhielt er ein Canada Council Grant for Emerging Artists; außerdem wurde ihm ein Adams Vocal Stipendium beim Carmel Bach Festival zugesprochen. Zu seinen Opernrollen zählen die Titelrolle in *Giulio Cesare* an der Pacific Opera, Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) an der Houston Grand Opera sowie dem Opera Atelier, Tolomeo (*Giulio Cesare*) an der Cleveland Opera und Uniflò (*Rodelinda*) an der Glyndebourne Touring Opera. Zu seinem Repertoire zählen ferner Betarido (*Rodelinda*) und Oberon (*A Midsummer Night's Dream*). Matthew White gibt regelmäßig Recitals und tritt mit bedeutenden modernen und historischen Orchestern in der ganzen Welt auf. Zu seinem Repertoire zählen Britens *Abraham and Isaac* und *The Journey of the Magi*; außerdem kreierte er die Uraufführung von Donald Patriquins *Songs of Unrequited Love*.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der

Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegrifolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegrifolfo in Italien. Neben seiner Opernkariere ist Sakurada auch als Oratoriensohist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



Masaaki Suzuki

Meine Seel erhebt den Herren, BWV 10

Mon âme glorifie le Seigneur

Les quatre cantates de Johann Sebastian Bach que l'on retrouve sur cet enregistrement font partie d'un cycle de cantates composées pour l'année liturgique et sont de type cantate-choral. Ce grand cycle de cantates qui sont prévues pour les dimanches et les jours de fête date de la seconde année du séjour du cantor à Leipzig, c'est-à-dire 1724 et 1725. Les cantates de ce cycle s'appuient toutes sur le cantique utilisé lors de l'office du dimanche ou de la fête. Ainsi, la cantate n'a parfois qu'un lien indirect avec le sermon sur l'évangile du jour. Durant les services religieux auxquels s'intégraient ces cantates, l'évangile servait de base au sermon, mais il est possible, selon la tradition leipzigoise de la fin de la fin du 17^{ème} siècle, que le cantique ait été intégré au prêche de l'officiant.

On ne peut rien affirmer avec certitude en ce qui concerne le librettiste de la cantate BWV 10. Il est probable que le texte ait été réalisé, en accord avec le compositeur, en collaboration avec un poète de Leipzig qui avait reçu une éducation théologique solide. Il pourrait s'agir de l'ancien directeur-adjoint de l'école de Saint-Thomas, Andreas Stübel (1653-1725). Le plan structural général de Bach et de son librettiste prévoyait que le premier et le dernier couplet du cantique seraient utilisés intégralement, tant pour la mélodie que pour le texte, à la fin et au début de la cantate. Le couplet d'entrée est entonné par un chœur de grande dimension alors que le couplet final est une phrase simple harmonisée à quatre voix. Les couplets qui se trouvent entre les deux ont été, en tout et en partie, remaniés et utilisés, selon le texte, comme des arias ou des récitatifs. Ce concept permet toute sortes de variations et se révèle extraordinairement solide. D'un point de vue théologique, le but premier est une interprétation du texte liturgique qui puisse servir au sermon. C'est pourquoi le travail de compositeur de Bach est aussi précisément esquissé. Cependant, Bach réussit également à faire converger d'une manière particulière, l'art de la cantate et des cantiques, les éléments créés de toute pièce et le folklore. D'une certaine façon, on retrouve ici en anticipation l'idéal du début des Lumières d'un art satisfaisant à la fois les habitants des chaumières et des palais et qui sache plaire à l'amateur musicalement exigeant ainsi qu'à l'intellectuel éduqué comme c'est le cas avec les simples cantiques.

La cantate *Meine Seel erhebt den Herren*, la cinquième du cycle des cantates-chorals, a été créée le quatrième dimanche après la Trinité en 1724. Cette année-là, ce dimanche coïncidait avec la fête de la Visitation (2 juillet). C'est pourquoi cette cantate souligne cette fête. L'évangile de ce dimanche (Luc 1, 39 à 56), raconte la visite de Marie à Elisabeth, un épisode très connu et fréquemment utilisé également dans les arts plastiques : Elisabeth, remplie du Saint Esprit, annonce que Marie est la mère annoncée du Messie puis Marie chante un chant de reconnaissance :

Mon âme exalte le Seigneur, et mon esprit tressaille de joie en Dieu mon sauveur,

parce qu'il a jeté les yeux sur l'abaissement de sa servante.

Oui, désormais toutes les générations me diront bienheureuse,

car le Tout-Puissant a fait pour moi de grandes choses.

Saint est son nom,

et sa miséricorde s'étend d'âge en âge sur ceux qui le craignaient.

Il a déployé la force de son bras,

il a dispersé les hommes au cœur superbe.

Il a renversé les potentats de leurs trônes et élevé les humbles,

Il a comblé de biens les affamés et renvoyé les riches les mains vides.

Il est venu en aide à Israël, son serviteur,

se souvenant de sa miséricorde,

– selon qu'il l'avait annoncé à nos pères –

en faveur d'Abraham et de sa postérité à jamais!

L'hymne qui, reprenant les paroles au début du texte en latin, s'appelait simplement *Magnificat* occupait depuis longtemps une place importante dans la liturgie des vêpres. Encore aujourd'hui, cet hymne est interprété à l'unisson dans la huitième tonalité psalmodique traditionnelle ou encore dans la neuvième tonalité, aussi appelée *tonus peregrinus*. Cependant, il existe également depuis le 15^{ème} siècle de nombreux arrangements polyphoniques, dont celui de Johann Sebastian Bach, le célèbre *Magnificat* (BWV 243/243a), composé pour les vêpres de Noël, à Leipzig en 1723.

La cantate *Meine Seel erhebt den Herren* appartient complètement à ce type de compositions issus du *Magnificat*

mais tient son caractère particulier de son appartenance au cycle des cantates-chorals. Cependant, elle constitue en même temps un cas particulier car cette fois-ci, la cantate ne s'appuie pas sur un hymne mais plutôt sur un cantique liturgique de structure poétique libre, sans métrique et sans rime. Il s'agit d'un texte biblique en prose, chanté, et formé de deux thèmes mélodiques basés sur des modèles de récitatifs qui datent du moyen-âge, sans structure rythmique pré-déterminée mais qui suivent chaque syllabe avec flexibilité. Le modèle mélodique est le *tonus peregrinus* dont le texte et la mélodie étaient à l'époque aussi familiers que les chants liturgiques les plus connus.

Le chœur d'entrée entonne le chant de louange dans la formulation originale de la traduction de la bible de Luther avec la mélodie traditionnelle du neuvième ton psalmodique. La partie instrumentale est écrite à la manière d'une sonate en trio pour deux violons et basse continue dans laquelle les deux voix supérieures précèdent constamment par imitation en mouvement contraire alors que l'alto complète l'harmonie. Deux hautbois renforcent principalement les premiers et seconds violons et ne sont indépendants que pendant de courts épisodes. Le chœur à quatre voix s'insère dans les phrases orchestrales. La mélodie liturgique, le *cantus firmus*, apparaît d'abord au soprano, puis à l'alto, mise en relief par une trompette à coulisse. Les autres voix forment un tissu polyphonique qui sert de contrepoint avec des échanges motiviques animés au *cantus firmus* – le chant ferme – quelque peu rigide. Le caractère général de ce mouvement est festif mais également empreint d'une certaine austérité liturgique qui n'exclut pas l'ornementation à la manière baroque au moyen de mélismes agités sur des mots fondamentaux comme « *freuet* » [« tressaille de joie »] et « *preisen* » [« me diront bienheureuse »].

Les second, troisième et quatrième mouvements utilisent des remaniements libres et des paraphrases du texte original de la bible. Le deuxième mouvement, « *Herr, der du stark und mächtig bist* » [« Père, qui êtes fort et puissant »], est une aria *da capo* de soprano dans laquelle le texte issu de la bible a été « généralisé » et où le personnage de Marie cède sa place à un chrétien fidèle qui loue Dieu pour sa force, sa puissance et son œuvre et, dans une partie centrale d'allure modérée, loue les bienfaits que dieu lui accorde, alors qu'il est si misérable. La belle aria pour voix de garçon, techniquement exigeante,

est la première aria pour soprano de tout le cycle des cantates-chorals et les habitants de Leipzig qui ont assisté à l'office religieux dans lequel a été créée cette cantate lui ont certainement prêté une oreille attentive.

Le récitatif de ténor qui suit (troisième mouvement) paraphrase le vers « *Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für...* » [« Et sa miséricorde s'étend d'âge en âge... »] et « *Er übet Gewalt mit seinem Arm...* » [« Il a déployé la force de son bras... »]. Bach fait ressortir le mot « *Gewalt* » [« violence »] du débit normal et illustre l'image de la dispersion des graines avec une vocalise prolongée.

L'air de basse du quatrième mouvement utilise les vers « *Er stößt die Gewaltigen von Stuhl...* » [« Il a renversé les potentats de leurs trônes... »] et « *Die Hungrigen füllet er mit Gütern...* » [« Il a comblé de biens les affamés... »]. La ligne vocale n'est ici accompagnée que par le continuo. L'ambiance créée par la musique est en une de force et de violence. Le thème à l'allure résolue et joué par la basse instrumentale illustre déjà avec son mouvement mélodique descendant sur deux octaves la chute qui est évoquée par le chanteur et qui fait également un mouvement mélodique vers le bas. De la même manière, l'« élévation » des humbles est illustrée par un mouvement mélodique vers le haut et les mots « *bloß und leer* » [« nu et vide »] sont soulignés par des pauses intercalées.

C'est avec le duo « *Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf* » [« Il est venu en aide à Israël, son serviteur, se souvenant de sa miséricorde »] (cinquième mouvement) que Bach retourne au texte original de la bible et reprend également la mélodie liturgique, le *tonus peregrinus*. Cette mélodie n'est ici pas chantée mais jouée à la trompette et sert pour ainsi dire de citation dans ce mouvement de duo thématiquement libre où les lignes mélodiques de l'alto et du ténor se combinent avec le continuo dans la présentation du texte et l'approfondissent émotionnellement et méditativement. Le thème exposé par les instruments contient des plaintes évoquées par un motif descendant d'un demi-ton alors que, simultanément, d'autres plaintes invoquant la miséricorde de dieu sont reprises par les voix traitées parallèlement avec un intervalle de sixte ou de tierce, qui sont les intervalles exprimant traditionnellement la clémence et la miséricorde. On retrouve également ce traitement en parallèle des voix à la sixte et à la tierce pour le même vers dans le duo

« Et misericordia » [« Et sa miséricorde »] dans la *Magnificat* BWV 243. Bach a probablement trouvé que ce mouvement était particulièrement réussi car il y est revenu plus de vingt ans plus tard en le transcrivant pour orgue et l'inséra dans les choralis dits de Schübler (BWV 645-650).

Le récitatif de ténor « Was Gott den Vätern alter Zeiten » [« Ce que dieu le père des temps anciens »] (sixième mouvement) repose textuellement sur le vers final de l'hymne. Après la première partie du récitatif où la voix n'est accompagnée que par le continuo, Bach, lorsque le texte évoque la réalisation de la promesse faite à Abraham, ajoute les cordes et accompagne d'accords animés et vibrants la prédiction que la descendance d'Abraham se dispersera « wie Sand am Meer und Stern am Firmament » [« comme le sable à la mer et les étoiles au firmament »], un passage qui l'a manifestement inspiré par ses images poétiques.

À la fin de la cantate, on entend encore une fois l'ancienne mélodie du choral. Le texte n'est plus tiré du chant de reconnaissance de Marie, mais plutôt du chant de louange traditionnel de la Trinité (« Dieu le père, le Fils et le Saint Esprit ») qui, comme dans les vêpres, conclut habituellement la *Magnificat*. Les voix et les instruments s'unissent dans un mouvement simple, à quatre voix qui, à la fin, se développe en une courte polyphonie qui retentit solennellement sur les mots « von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen » [« pour des siècles et des siècles. Amen »].

Wer nur den lieben Gott läßt walten, BWV 93 Celui qui laisse régner le bon Dieu sans partage

Cette cantate, composée pour le cinquième dimanche après la Trinité, a été créée le 9 juillet 1724. L'évangile du dimanche (Luc 5, 1 à 11) raconte l'épisode de la pêche miraculeuse : Jésus demande au pêcheur Pierre et à ses amis de le mener sur le lac de Genésareth et d'y jeter les filets. Pierre réplique : « Maître, nous avons peiné toute une nuit sans rien prendre, mais sur ta parole je vais lâcher les filets. » Et les pêcheurs y trouvent une telle multitude de poissons que leurs filets se rompent et que les barques menacent de couler. La cantate de Bach a recours encore une fois à un choral évangélique, « Wer nur den lieben Gott läßt walten » [« Celui qui se laisse guider par le bon dieu »], un cantique religieux bien connu, écrit par un poète important de l'époque baroque, Georg Neumark (1621-1681) qui est également l'auteur de la mélodie. À pre-

mière vue, le chant semble ne rien avoir en commun avec l'épisode de la pêche de Pierre, cependant, les deux traitent du même thème : la confiance en dieu.

La confiance en dieu des chrétiens fidèles est également le thème du sermon de ce cinquième dimanche après la Trinité de 1724. Et le prédicateur n'a sûrement pas manqué de souligner la situation particulière, faite à la fois d'embarras et de confiance en dieu, dans laquelle le chant a été conçu : en 1641, au milieu de la Guerre de trente ans et après avoir subi un hiver de privations, Georg Neumark, né à Thüringen et alors âgé de vingt ans s'était trouvé un poste de précepteur à Kiel. En chemin, il a été attaqué et dépouillé. De ces mésaventures, il tira une chanson qui, encore aujourd'hui, fait partie de l'héritage vivant de l'église évangélique. On peut supposer que tous les habitants de Leipzig connaissaient ce chant par cœur et qu'ils ont pu le reconnaître dans la cantate de Bach sous de multiples déguisements car on le retrouve, non seulement textuellement mais également musicalement dans chacun des mouvements.

Dès la première mesure du chœur d'entrée, l'auditeur pressent, avec l'accord initial en do mineur et des motifs de soupirs aux hautbois, qu'il sera question ici de « Kreuz und Traurigkeit » [« croix et de tristesse »]. Il perçoit peu à peu la mélodie du choral : les premier vers du choral apparaissent d'abord, exposés librement par un duo de soprano et d'alto puis, en quelque sorte, dans toute leur clarté, sans ornementation, par les quatre voix qui les exposent d'abord homophoniquement avant de les déployer polyphoniquement. Bach se sert de ce modèle pour le traitement des vers suivants. Au deuxième vers, « und hoffet auf ihn allezeit » [« et j'attends tout le jour »], l'« introduction » en duo est encore une fois confiée au soprano et à l'alto alors que pour les troisième et quatrième vers, le texte est repris par le ténor et la basse. Cependant, dans les vers conclusifs, « Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, / der hat auf keinen Sand gebaut » [« Celui qui croit en dieu / ne construit pas sa maison sur du sable »], dans le but d'obtenir à la fois une intensification sonore et une polyphonie construite avec art, il a recours au quatuor de chanteurs à la place du duo alors que la section homophonique originale du modèle apparaît, cette fois traitée polyphoniquement.

Le récitatif de basse qui suit (deuxième mouvement) mélange, tant au niveau du texte qu'au niveau musical, des frag-

ments de chant avec des ajouts librement écrits. De la même manière, l'aria du ténor «Man halte nur ein wenig stille!» [«Si nous étions un peu plus calme»] (troisième mouvement) dont la tête de thème au début de l'aria passe du mineur au majeur et, simultanément, illustre le «Stillehalten» [«l'immobilité»] avec une pause surprenante, au milieu du chant, après le mot «nur» [«seulement»].

Le duo «Er kennt die rechten Freudenstunden» [«Il connaît le moment idéal pour la joie»] (quatrième mouvement) constitue un sommet parmi les mouvements pour chanteurs. Comme dans le duo «Er denket der Barmherzigkeit» [«Il se souvient de sa miséricorde»] de la cantate *Meine Seel erhebt den Herren*, la mélodie du choral est ici exposée par les instruments (cette fois-ci au violon et à l'alto) alors que les voix exposent le texte original dans une forme musicale libre tout en s'appuyant clairement cette fois-ci sur la mélodie du choral. Et comme ce fut le cas pour la cantate évoquée précédemment, ce mouvement a également plus tard été transcrit pour orgue et figure lui aussi dans la série des *Chorals Schübler*.

Le récitatif du ténor, «Denk nicht in deiner Drangalshitze» [«Ne pense pas dans ta fournaise de tourments»] (cinquième mouvement) réunit encore une fois les vers du choral avec des passages en récitatif libre. Dès le début, Bach donne un accent dramatique aux mots «wenn Blitz und Donner kracht» [«Lorsque le tonnerre et les éclairs font rage»]. Aux mots «und dir ein schwüles Wetter bange macht» [«et un temps étouffant t'effraie»], il fait, conformément au texte, trembler la basse continue avec une répétition de notes. On retrouve dans ce mouvement la seule allusion textuelle à l'évangile du dimanche : «Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen, auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen» [«Pierre n'a-t-il pas passé toute la nuit à de vaines tâches dont il n'a rien retiré? Il peut encore apprendre des paroles de Jésus»].

La très belle aria pour soprano, «Ich will auf den Herren schauen» [«Je veux regarder le Seigneur»] (sixième mouvement), est introduite par une paraphrase libre du thème du soprano au hautbois et est une profession de foi. Un vers tiré du chant liturgique est ici cité textuellement et mélodiquement et est particulièrement mis en valeur par Bach : «Er ist der rechte Wundersmann» [«Il est un véritable faiseur de miracles»]. Le couplet final «Sing, bet und geh auf Gottes

Wegen» [«Chante, prie et marche par les sentiers de Dieu»] termine la cantate avec simplicité et expressivité.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 178

Si Dieu, le Seigneur, n'est pas pour nous

«Méfiez-vous des faux prophètes». C'est avec ces mots que débute l'évangile du huitième dimanche après la Trinité. Ces paroles qui proviennent du sermon sur la montagne mettent en garde contre les ennemis du Christ. L'hymne qui en résulte est lié par le contenu à cet évangile : «Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, wenn unsre Feinde toben» [«Lorsque Dieu n'est pas avec nous, lorsque nos ennemis sont en rage»] qui est à la base de la cantate que Bach a composée pour dimanche, le 30 juillet 1724. Le texte du chant a été écrit en 1524 par le théologien et réformiste Justus Jonas (1493-1555), un collègue de Martin Luther, et provient d'une adaptation libre du Psaume 124, «Wo der Herr nicht bei uns wäre, wenn die Menschen sich wider uns setzen» [«Sans Yahvé qui était pour nous quand on sauta sur nous»]. La mélodie provient des Réformateurs de Wittenberg et date de 1529.

Le chœur d'entrée commence par les instruments seuls et avant même que les voix ne l'expriment par des mots, il est clair qu'il est question ici de conflit et de confrontation. Au début, un rythme pointé nerveux des cordes s'oppose à des cascades de doubles-croches aussi nerveuses au hautbois avant que les rôles des instruments ne s'entremêlent. Le chœur apparaît d'un bloc, symbolisant la fermeté pour ensuite se déployer et prendre part simultanément à un combat contre les ennemis. Il illustre cette lutte avec des vocalises emportées sur le mot «toben» [«fulminer»].

Le récitatif à l'alto, «Was Menschenkraft und -witz anfäht» [«Ce que la force humaine et l'esprit parviennent à accomplir»] (deuxième mouvement) reprend textuellement le second couplet du texte original qui sera uniquement développé par des ajouts interprétatifs ou qui visent à actualiser le texte. Bach a mis en musique ces ajouts sous forme de récitatifs alors que l'élément choral apparaît en revanche chaque fois dotée de l'expression mélodique appropriée avec un contrepoint ingénieux. La partie de continuo n'y est pas développée librement mais reprend la mélodie du choral qu'elle raccourcit rythmiquement, en faisant passer l'unité de base de la blanche à la croche (c'est-à-dire que la mélodie est jouée quatre fois plus vite).

L'aria de la basse, « Gleichwie die wilden Meereswellen » [« Comme les eaux sauvages »] (troisième mouvement), rend clairement hommage au thème connu du bateau de la chrétienté en péril. Le quatrième mouvement est exempt d'interprétation, « Sie stellen uns wie Ketzern nach » [« Ils sont dans l'attente comme des hérétiques »]. Le ténor chante le couplet du choral sans modification au niveau du texte, alors que deux hautbois d'amour et la basse continue l'accompagnent à la manière d'un mouvement en trio indépendant motiviquement. On atteint un sommet comme les auditeurs de Leipzig n'en avaient encore jamais entendu sur la phrase « Auf sperren sie den Rachen weit » [« Ils ouvrent grand leurs bouches affamées »] du choral. Le couplet du choral reprend les mots originaux qui sont développés avec des passages en récitatif. Le tout retentit comme un chant de triomphe qui produit un effet hautement dramatique.

À la réflexion suit la suggestion : « Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft » [« Tais-toi, tais-toi maintenant, chancelante raison »] sont les premiers mots de l'aria de ténor (sixième mouvement) qui suit. Nous sommes au temps du début du rationalisme : le texte évoque un problème qui existait alors autant qu'aujourd'hui : le conflit entre croyance et raison. La musique décrit, à partir de la position du croyant, le chancellement de la raison qu'il dépeint avec des mouvements mélodiques étranges et illustre, dès le début, son silence par des silences.

Bach conclut sa cantate avec un choral à quatre voix aussi simple que mélodieux qui reprend les deux couplets conclusifs de Justus Jonas.

Was willst du dich betrüben, BWV 107

Pourquoi vouloir t'affliger ?

Dans le cycle des cantates-chorales, aucune œuvre ne ressemble à une autre et pour celui qui est réceptif du point de vue artistique, chaque cantate réserve une surprise. Dans le cas de celle-ci, il semble qu'une circonstance extérieure lui ait donné sa particularité. Le texte de la cantate est celui, sans modification, du cantique liturgique et on peut supposer que le librettiste de Bach qui produisait les vers supplémentaires pour les airs et les récitatifs, n'a pu fournir de texte. Les sept couplets du chant proviennent de la plume du pasteur Johann Heermann (1585-1647) né en Silésie, certainement le poète évangélique le plus important entre Martin Luther et Paul

Gerhardt. La mélodie qui vient de France était devenue célèbre dans l'Allemagne protestante vers le milieu du 16^{ème} siècle sous le titre de « Von Gott will ich nicht lassen » [« Je ne veux pas renoncer à Dieu »].

La cantate a été composée pour le septième dimanche après la Trinité et créée le 23 juillet 1724. L'évangile lu ce dimanche et évoqué dans le sermon provient de l'évangile selon Marc 8, 1 à 9, et raconte le miracle de la multiplication des pains que Jésus réalisa quand il se trouva dans une situation d'urgence : il multiplia les sept pains et les quelques poissons recueillis et les quatre mille personnes qui l'avaient suivi dans le désert ont pu être rassasiées. Le chant qui a été choisi comme base de la cantate de ce dimanche n'a qu'un lien général avec cette histoire. Le thème commun est ici encore la confiance du chrétien en dieu.

Le mouvement initial de la cantate fait entendre de manière presque imperceptible dans son introduction instrumentale la mélodie du choral qui se développe ensuite librement. Il est intéressant de noter les deux petites indications sur la partition (qui reviennent plus loin) qui mentionnent « Concertino » pour flûte, violon et alto (la basse continue reste ici silencieuse) et font croire à l'auditeur que cette cantate commencera cette fois par une pièce purement instrumentale, à la manière d'un *concerto grosso*. Mais ce n'est pas le cas : après douze mesures instrumentales concertantes, le chœur commence, lui aussi librement avec la partie de soprano qui orne la mélodie et absorbe les instruments concertants. Dans la partie chorale, concise et compacte, on entend d'abord le soprano (soutenu par le *cornò da caccia* et les hautbois) en opposition avec les voix graves du chœur, puis, avec les derniers vers, « er wird gut alles machen... » [« et il fera tout bien... »] le mouvement revient à son déroulement habituel.

Le récitatif suivant, « Denn Gott verlässt keinen » [« Car Dieu n'abandonne personne »] (second mouvement), peut, malgré l'art de Bach, ne pas sembler particulièrement spectaculaire. Bach devait ici transformer ici un couplet à la métrique régulière en « prose musicale ». Grâce à l'ingéniosité de ce caractère, le texte y trouve son compte : le mot « Freuden » [« joie »] est souligné par des vocalises jubilatoires et les sauts intervalles casse-cou de la mélodie sur le mot « retten » [« sauver »] laisse présager les dangers auxquels Dieu nous fait échapper.

L'air de basse suit : « Auf ihn magst du es wagen » [« Tu peux avoir confiance en lui »] (troisième mouvement). Bach

devait certainement compter sur une excellente basse en regard du solo qu'il lui a confié! Cette pièce concertante et vivante exprime l'audace et l'intrépidité. Bach est toujours dans la tradition baroque lorsqu'il présente avec le « courage intrépide » [« unerschrocknen Mut »] non pas l'intrépidité justement mais plutôt la peur qu'il traduit par des interruptions et des défaillances de la voix.

Dans l'air pour ténor, « Wenn auch gleich aus der Höllen » [« Même si une fois, de l'enfer »] (quatrième mouvement), Bach met à profit l'image du texte « der Satan wollte sich dir selbst entgegenstellen und toben wider dich » [« Satan voudrait lui-même s'opposer à toi et tempêter contre toi »]: la basse continue prend l'allure d'une basse obstinée contre laquelle la partie vocale lutte. Dès l'entrée initiale du chœur, Bach utilise en opposition le motif ascendant de trois notes du thème du continuo, un motif descendant de trois notes au ténor. Ce n'est qu'à la fin que le conflit motivique se résoud dans un unisson musical avec les mots « denn dein Werk fördert Gott » [« Car ton travail a besoin de Dieu »].

Les deux arias conclusives (cinquième et sixième mouvements), accompagnées du hautbois d'amour et des flûtes (avec des violons qui renforcent la mélodie) présentent un certain attrait qui provient de différents rapprochements musicaux avec la mélodie du choral. Le choral final constitue une particularité dans le cycle de cantates car Bach a recours ici non pas à une stricte homophonie à quatre voix mais plutôt à une gigue française stylisée (du type Canarie) dans une mesure joyeuse à six croches. La raison de cet emploi tient à la louange joyeuse « Vater, Sohn und Geist » [« Le Père, le Fils et le Saint Esprit »] entendue dans la strophe final.

© Klaus Hofmann 2003

NOTES DE LA PRODUCTION

BWV 10

Le manuscrit original de cette cantate se trouve à la Bibliothèque du Congrès à Washington (ML30.8b.B2M4) alors que les parties originales sont conservées dans les Archives Bach de Leipzig où elles ont été transférées de l'École de l'église Saint-Thomas, située dans la même ville.

Le premier problème qui est survenu dans la réalisation de cette œuvre concerne la partie indiquée « tromba » (trom-

pette) dans les premiers, cinquième et septième mouvements. En raison de la présence de longues valeurs de notes qui se trouvent au-delà des notes comprises dans les harmoniques naturelles de l'instrument, ces pièces ne peuvent être jouées sur des trompettes naturelles mais uniquement sur un instrument doté d'une sorte de coulisse. À l'occasion d'une nouvelle interprétation de cette cantate, vraisemblablement entre 1740 et 1747, Bach a ajouté deux parties de hautbois au cinquième mouvement afin de, on le présume, remplacer les trompettes. Pour l'interprétation de cet enregistrement, nous avons eu recours à des trompettes, comme lors de la création de l'œuvre. Il est cependant intéressant ici de regarder le dixième mouvement du *Magnificat en ré majeur*, BWV 243, qui utilise le même texte. À la création, ce mouvement a été joué dans la tonalité de mi bémol majeur (BWV 243 a) avec une trompette tenant le *cantus firmus*. Lorsqu'elle a été jouée de nouveau en 1733, le mouvement a été transposé en ré majeur (BWV 243) avec les deux hautbois qui remplaçaient la trompette.

Comme il était d'usage, la partie de continuo comprend une partie non transposée ainsi qu'une partie transposée pour l'orgue. La partie non transposée comprend une basse chiffrée qui indique les accords, ce qui laisse supposer qu'un instrument harmonique autre que l'orgue ait été utilisé. Comme nous l'avons fait auparavant, nous avons ainsi décidé d'ajouter un clavecin.

BWV 178

Les parties originales de cette cantate sont conservées aux Archives Bach de Leipzig, tout comme celles des autres cantates de cet enregistrement. Le manuscrit de la partition de la main même de Bach a été perdu. Les parties conservées à Leipzig comprennent quatre parties de continuo différentes (A 13-16). Il est possible que A 16 ait été réalisée après la mort de Bach et il n'est, par conséquent, pas possible de déterminer si elle est directement reliée à la création de cette cantate. A 15 a été clairement conçue pour l'orgue puisqu'elle est transposée un ton plus bas et qu'elle comprend la basse chiffrée pour les accords. A 13 est la plus importante des parties et a été relue par Bach lui-même après avoir été copiée de la partition par le copiste principal, J. A. Kuhnau. Comme elle n'a pas été transposée, elle se destinait vraisemblablement à un instrument mélodique mais une basse chiffrée existe pour

une partie du second mouvement. Cette cantate présente une alternance de chorals et de récitatifs mais, comme une basse chiffrée n'apparaît que dans les récitatifs, il est donc probable qu'un instrument harmonique n'ait été utilisé que pour ceux-ci. Partant de cette base, il serait donc préférable de n'utiliser le clavecin dans la seconde pièce que dans les parties de récitatif. Cependant, dans la perspective de l'œuvre comme un tout, il ne serait pas naturel de n'utiliser le clavecin que dans le second mouvement. Si l'on considère le caractère du premier mouvement et l'œuvre dans son entier, il est manifestement approprié d'inclure le clavecin dans les autres mouvements également.

© *Masaaki Suzuki 2003*

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exécution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers présentant les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Univer-

sité pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transférera la base de ses opérations au Kioi Hall en 1997, puis à la salle de concert de l'opéra de la ville de Tokyo en 1998 où il donne maintenant des concerts réguliers.

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme "Enregistrements recommandés" de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18^e et 19^e siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001

la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mespplé, Camille Maurane et Gérard Souzay; elle a gagné des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la moderne avec une spécialité en mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Le contre-ténor **Matthew White** est né en 1973 à Ottawa en Ontario (Canada). Il a obtenu un diplôme en littérature anglaise de l'Université McGill et, en 2003, étudiait avec Jan Simons. Il a remporté une bourse du Conseil canadien pour les artistes prometteurs ainsi qu'une bourse « Adams Vocal » au Festival Bach de Carmel. Il a participé à plusieurs productions à l'opéra, notamment avec le rôle-titre de *Giulio Cesare* de Haendel pour le Pacific Opera, *Ottone (L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi) pour le Houston Grand Opera et l'Opera Atelier, Tolomeo (*Giulio Cesare*) au Cleveland Opera et Unulfo (*Rodelinda* de Haendel) avec le Glyndebourne Touring Opera. Son répertoire comprend également Bertarido (*Rodelinda*) et Oberon (*A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten). Matthew White se produit fréquemment en récital ainsi qu'avec les meilleurs ensembles spécialisés en musique moderne ou en musique baroque à travers le monde. Son répertoire comprend également *Abraham and Isaac* et *The Journey of the Magi* de Benjamin Britten et il a donné la première mondiale des *Songs of Unrequited Love* de Donald Patriquin.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces prestations furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegrifolfo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson. Ceux-ci le tinrent en une telle estime qu'ils l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegrifolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière à l'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il retint l'attention grâce à des performances remarquables en tant que soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Yukari Nonoshita
soprano



Matthew White
counter-tenor



Makoto Sakurada
tenor



Peter Kooij
bass

Meine Seel erhebt den Herren (My soul doth magnify the Lord), BWV 10

1. [CHORUS]

Meine Seel erhebt den Herren,
Und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;
Denn er hat seine elende Magd angesehen.
Siehe, von nun an werden mich
selig preisen alle Kindeskind.

2. ARIA *Soprano*

Herr, der du stark und mächtig bist,
Gott, dessen Name heilig ist,
Wie wunderbar sind deine Werke!
Du siehest mich Elenden an,
Du hast an mir so viel getan,
Daß ich nicht alles zähl und merke.

3. RECITATIVO *Tenore*

Des Höchsten Gut und Treu
Wird alle Morgen neu
Und währet immer für und für
Bei denen, die allhier
Auf seine Hilfe schau
Und ihm in wahrer Furcht vertrau.
Hingegen übt er auch Gewalt
Mit seinem Arm
An denen, welche weder kalt
Noch warm
Im Glauben und im Lieben sein;
Die nacket, bloß und blind,
Die voller Stolz und Hoffart sind,
Will seine Hand wie Spreu zerstreun.

4. ARIA *Bass*

Gewaltige stößt Gott vom Stuhl
Hinunter in den Schwefelfpuhl;
Die Niedern pflegt Gott zu erhöhen,
Daß sie wie Stern am Himmel stehen.
Die Reichen läßt Gott bloß und leer,
Die Hungrigen füllt er mit Gaben,
Daß sie auf seinem Gnadenmeer
Stets Reichthum und die Fülle haben.

1. [CHORUS]

My soul doth magnify the Lord
And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.
For he hath regarded the low estate of his handmaiden:
For behold, from henceforth
All generations shall call me blessed.

2. ARIA *Soprano*

Lord, who art strong and mighty,
God, whose name is holy,
How wonderful are your works!
You see me in my distress,
You have done so much for me,
That I cannot reckon or remember it all.

3. RECITATIVO *Tenor*

The goodness and faith of the most high
Is new every morning
And lasts for ever and ever
Among all those here
Who look for his help
And who trust him in honest fear.
But he also exercises force
With his arm
Against those who are neither cold
Nor warm
In faith and in love;
Those who are naked, bare and blind,
Those who are filled with pride and haughtiness,
His hand will scatter like chaff.

4. ARIA *Bass*

God casts the mighty from their seats
Headlong into the sulphur pit;
God exalts the humble,
So that they become like stars in heaven.
God leaves the rich bare and empty,
The hungry he fills with gifts,
So that on his sea of grace
They always have abundant riches.

5. DUETTO E CORALE *Alto, Tenore*

Er denket der Barmherzigkeit
Und hilft seinem Diener Israel auf.

6. RECITATIVO *Tenore*

Was Gott den Vätern alter Zeiten
Geredet und verheißten hat,
Erfüllt er auch im Werk und in der Tat.
Was Gott dem Abraham,
Als er zu ihm in seine Hütten kam,
Versprochen und geschworen,
Ist, da die Zeit erfüllet war, geschehen.
Sein Same mußte sich so sehr
Wie Sand am Meer
Und Stern am Firmament ausbreiten,
Der Heiland ward geboren,
Das ewge Wort ließ sich im Fleische sehen,
Das menschliche Geschlecht
von Tod und allem Bösen
Und von des Satans Sklaverei
Aus lauter Liebe zu erlösen;
Drum bleib't's darbei,
Daß Gottes Wort voll Gnad und Wahrheit sei.

7. CHORAL

Lob und Preis sei Gott dem Vater und dem Sohn
Und dem Heiligen Geiste,
Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar
Und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen

5. DUET AND CHORALE *Alto, Tenor*

He hath holpen his servant Israel,
In remembrance of his mercy.

6. RECITATIVE *Tenore*

What God foretold and promised
To our forefathers of old
He fulfils in words and deeds.
What God spoke and promised
To Abraham when he came to him,
In his tent,
In the fullness of time comes to pass.
His seed will be as numerous
As the sands of the sea
And the stars in the firmament.
For the Saviour was born,
The eternal word appeared as flesh,
To free the human race
From death and all other evils
And from the slavery of Satan,
Out of pure love.
From this we know
That the word of God is full of grace and truth.

7. CHORALE

Glory be to God the Father and to the Son
And to the Holy Spirit,
As it was in the beginning, is now and ever shall be,
World without end. Amen.

Wer nur den lieben Gott läßt walten (Whoever lets our beloved God rule), **BWV 93**

1. CHORUS

Wer nur den lieben Gott läßt walten
Und hoffet auf ihn allezeit,
Den wird er wunderbarlich erhalten
In allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,
Der hat auf keinen Sand gebaut.

1. CHORUS

Whoever lets our beloved God rule
And trusts in him at all times,
He will be wonderfully preserved
From every cross and distress.
Whoever trusts in almighty God
Has not built on sand.

9] 2. RECITATIVO [& CHORAL] *Basso*

Was helfen uns die schweren Sorgen?
 Sie drücken nur das Herz
 Mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz.
 Was hilft uns unser Weh und Ach?
 Es bringt nur bitteres Ungemach.
 Was hilft es, daß wir alle Morgen
 mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn
 Und mit beträntem Angesicht
 des Nachts zu Bette gehn?
 Wir machen unser Kreuz und Leid
 Durch bange Traurigkeit nur größer.
 Drum tut ein Christ viel besser,
 Er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.

10] 3. ARIA *Tenore*

Man halte nur ein wenig stille,
 Wenn sich die Kreuzesstunde naht,
 Denn unsres Gottes Gnadenwohl
 Verläßt uns nie mit Rat und Tat.
 Gott, der die Auserwählten kennt,
 Gott, der sich uns ein Vater nennt,
 Wird endlich allen Kummer wenden
 Und seinen Kindern Hilfe senden.

11] 4. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Er kennt die rechten Freudesstunden,
 Er weiß wohl, wenn es nützlich sei;
 Wenn er uns nur hat treu erfunden
 Und merket keine Heuchelei,
 So kömmt Gott, eh wir uns versehen,
 Und lässet uns viel Guts geschehn.

12] 5. RECITATIVO [& CHORAL] *Tenore*

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
 Wenn Blitz und Donner racht
 Und die ein schwüles Wetter bange macht,
 Daß du von Gott verlassen seist.
 Gott bleibt auch in der größten Not,
 Ja gar bis in den Tod
 Mit seiner Gnade bei den Seinen.
 Du darfst nicht meinen,

2. RECITATIVE [AND CHORALE] *Bass*

What help is heavy sorrow to us?
 It only oppresses the heart
 With frightful woes, with a thousand anxieties and griefs.
 What help are our sighs and moans?
 They bring only bitter distress.
 What help is it that every morning
 We rise from our beds with sighs
 And with tearful faces
 Go to bed at night?
 We only make our own cross and grief
 Greater through frightened sorrow.
 A Christian fares much better,
 He bears his cross with Christian composure.

3. ARIA *Tenor*

If we just remain calm
 When the hour of the cross approaches,
 The grace of our God
 Will not forsake us in word or deed.
 God, who knows his chosen people,
 God, who calls himself a father to us,
 Will finally transform all our troubles
 And will send help to his children.

4. ARIA DUET *Soprano, Alto*

He knows the proper time for joy,
 He knows well if it is beneficial;
 When he has found in us faith
 And nothing of hypocrisy,
 Then God will come before we are prepared,
 And will let much goodness befall us.

5. RECITATIVE [AND CHORALE] *Tenor*

Think not in the heat of your anguish,
 When lightning and thunder strike
 And stifling weather makes you uneasy,
 That God has forsaken you.
 God remains even in our greatest need,
 Even unto death itself
 With his mercy among his people.
 You should not think then

Daß dieser Gott im Schoße sitze,
Der täglich wie der reiche Mann,
In Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
Bei lauter guten Tagen,
Muß oft zuletzt,
Nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
„Der Tod in Töpfen“ sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
Mit leerer Arbeit zugebracht
Und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er
noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
Auf deines Jesu Güte
Mit gläubigem Gemüte;
Nach Regen gibt er Sonnenschein
Und setzt jeglichem sein Ziel.

13 6. ARIA *Soprano*

Ich will auf den Herren schaun
Und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundermann.
Der die Reichen arm und bloß
Und die Armen reich und groß
Nach seinem Willen machen kann.

14 7. CORALE

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und traue des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verläßt er nicht.

That this man is seated in God's lap
Who daily, like the wealthy man,
Can live in joy and delight.
The person who feeds on constant happiness,
Among nothing but days of pleasure,
Often at last must declare,
When he has amused himself with idle lust,
'There is death in the pot!'
The time to come changes much!
Did not Peter once spend the night
In empty labour
And catch nothing at all?
At Jesus' word he can yet
Achieve success.
Trust through poverty, cross and pain,
In the goodness of Jesus
With a faithful heart.
After the rain he gives us sunshine,
Appoints to every man his end.

6. ARIA *Soprano*

I want to look upon the Lord
And constantly put my trust in God.
He is the true worker of miracles.
He can make the wealthy, poor and indigent,
And the poor, both rich and great,
In accordance with his will.

7. CHORALE

Sing, pray, and walk in the ways of God,
Perform your own work ever true
And trust in heaven's rich blessings,
Then shall he be with you anew;
For the man who puts his confidence
In God shall not be forsaken.

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (If God the Lord is not with us), BWV 178

15 1. [CHORUS]

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält,
Wenn unsre Feinde toben,
Und er unsrer Sach nicht zufällt
Im Himmel hoch dort oben,
Wo er Israel Schutz nicht ist
Und selber bricht der Feinde List,
So ist's mit uns verloren.

16 2. RECITATIVO [& CHORAL] *Alto*

Was Menschenkraft und -witz anfäht,
Soll uns billig nicht schrecken;
Denn Gott der Höchste steht uns bei
Und machet uns von ihren Stricken frei.
Er sitzt an der höchsten Stätt,
Er wird ihn Rat aufdecken.
Die Gott im Glauben fest umfassen,
Will er niemals versäumen noch verlassen;
Er stürzt der Verkehrten Rat
Und hindert ihre böse Tat.
Wenn sie's aufs klügste greifen an,
Auf Schlangentlist
und falsche Ränke sinnen,
Der Bosheit Endzweck zu gewinnen;
So geht doch Gott ein ander Bahn:
Er führt die Seinigen mit starker Hand,
Durchs Kreuzesmeer, in das gelobte Land,
Da wird er alles Unglück wenden.
Es steht in seinen Händen.

17 3. ARIA *Basso*

Gleichwie die wilden Meereswellen
Mit Ungestüm ein Schiff zerschellen,
So raset auch der Feinde Wut
Und raubt das beste Seelengut.
Sie wollen Satans Reich erweitern,
Und Christi Schifflein soll zerscheytern.

1. [CHORUS]

If God the Lord is not with us
When our enemies are raging,
And is not supporting our cause
In heaven high above,
If he is not Israel's shield
And does not himself break the enemy's deceit,
Then we are lost.

2. RECITATIVE [AND CHORALE] *Alto*

What human power and wit can do
Shall in no wise terrify us;
For Almighty God is our support
And shall set us free from their devices.
He sits on the highest throne,
And will expose their counsels.
Whoever firmly embraces God in faith
He will never abandon nor forsake;
He foils the counsels of wicked men
And hinders all their evil deeds.
If they attack with great cunning,
With a serpent's guile
And falsity in their minds,
To achieve their wicked ends;
God takes a different path:
He leads his people with his mighty hand,
Through the waters of the cross into the promised land,
When He will banish all misfortune.
It remains in his hands.

3. ARIA *Bass*

Just as the raging waves of the sea
Will wreck a vessel in the wildness of the storm,
So, too, the enemy's fierce anger rages
And steals the good things of the soul.
They want to expand Satan's realm,
And that Christ's little ship should founder.

18 4. CHORAL *Tenore*

Sie stellen uns wie Ketzern nach,
Nach unserm Blut sie trachten;
Noch rühmen sie sich Christen auch,
Die Gott allein groß achten.
Ach Gott, der teure Name dein
Muß ihrer Schalkheit Deckel sein,
Du wirst einmal aufwachen.

19 5. CHORAL ET RECITATIVO

Alto, Tenore, Basso

Auf sperren sie den Rachen weit,

Basso: Nach Löwenart mit brüllendem Getöse;

Sie fletschen ihre Mörderzähne

Und wollen uns verschlingen.

Tenore: Jedoch,

Lob und Dank sei Gott allezeit;

Tenore: Der Held aus Juda schützt uns noch,

Es wird ihn' nicht gelingen.

Alto: Sie werden wie die Spreu vergehn,

Wenn seine Gläubigen wie grüne Bäume stehn.

Er wird ihm Strick zerreißen gar

Und stürzen ihre falsche Lehr.

Basso: Gott wird die törichten Propheten

Mit Feuer seines Zornes töten

Und ihre Ketzerei verstören.

Sie werden's Gott nicht wehren.

20 6. ARIA *Tenore*

Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft!

Sprich nicht: Die Frommen sind verlorn,

Das Kreuz hat sie nur neu geboren.

Denn denen, die auf Jesum hoffen,

Steht stets die Tür der Gnaden offen;

Und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt,

So werden sie mit Trost erquickt.

21 7. CHORAL

Die Feind sind all in deiner Hand,

Darzu all ihr Gedanken;

Ihr Anschläg sind dir, Herr, bekannt,

Hilf nur, daß wir nicht wanken.

4. CHORALE *Tenor*

They lie in wait for us like heretics,
And thirst for our blood;
They claim that they, too, are Christians,
Who alone really honour God.
Ah God, your precious name
Must cover their crime;
One day you will rise again.

5. CHORALE AND RECITATIVO

Alto, Tenor, Bass

They open their jaws wide,

Bass: As lions do when they roar;

They bare their murderous fangs,

And want to devour us.

Tenor: And yet,

Praise and thanks to God evermore:

Tenor: Judah's hero shall shield us,

But they will not succeed.

Alto: They will become like chaff,

While the faithful flourish like green trees.

He will destroy their snares

And topple their false doctrines.

Bass: All stupid prophets God will

Kill with the fire of his anger

And destroy their heresies.

They will not defend it from God.

6. ARIA *Tenor*

Stay silent, trembling reason!

Say not, 'The pious are lost!'

The cross has brought them a new birth.

For all who trust in Jesus

The door of grace is always open;

And if the cross and difficulties are pressing,

They will be refreshed with his comfort.

7. CHORALE

The enemies are all in your hand,

With all their ideas;

Their onslaughts are known to you, Lord,

So help us not to waver.

Vernunft wider den Glauben ficht,
Aufs Künftge will sie trauen nicht,
Da du wirst selber trösten.

Den Himmel und auch die Erden
Hast du, Herr Gott, gegründet;
Dein Licht laß uns helle werden,
Das Herz uns werd entzündet
In rechter Lieb des Glaubens dein,
Bis an das End beständig sein.
Die Welt laß immer murren.

If reason fights with faith,
They will not trust the future,
For you are our comfort.

The heaven and the earth
You, Lord God, have created;
Let your light shine brightly for us,
Our hearts will be ignited
With the proper love of faith,
Constantly yours until the end.
Let the world ever complain.

Was willst du dich betrüben (Why do you let yourself be distressed), BWV 107

21 1. CHORUS

Was willst du dich betrüben,
O meine liebe Seel?
Ergib dich, den zu lieben,
Der heißt Immanuel!
Vertraue ihm allein,
Er wird gut alles machen
Und fördern deine Sachen,
Wie dir's wird selig sein!

22 2. RECITATIVO *Basso*

Denn Gott verlässet keinen,
Der sich auf ihn verläßt.
Er bleibt getreu den Seinen,
Die ihm vertrauen fest.
Läßt sich's an wunderbarlich,
So laß dir doch nicht grauen!
Mit Freuden wirst du schauen,
Wie Gott wird retten dich.

24 3. ARIA *Basso*

Auf ihn magst du es wagen
Mit unerschrocknem Mut,
Du wird mit ihm erjagen,
Was dir ist nützlich und gut.
Was Gott beschlossen hat,
Das kann niemand hindern

1. CHORUS

Why do you let yourself be distressed
O my dear soul?
Yield yourself to loving him
Whose name is Immanuel!
Trust in him alone,
He will make all things well
And will take care of your concerns
So that you become blessed!

2. RECITATIVE *Bass*

For God forsakes no one
Who puts his trust in him.
He remains faithful to his people
Those who firmly trust in him.
However strange life is,
Do not let it frighten you!
You will look with delight
At how God saves you.

3. ARIA *Bass*

You dare to rely on him,
With undaunted courage,
He will demonstrate to you
What is beneficial to you.
What God decides to do,
Cannot be prevented,

Aus allen Menschenkindern;
Es geht nach seinem Rat.

25 4. *ARIA Tenore*

Wenn auch gleich aus der HölLEN
Der Satan wollte sich
Dir selbst entgegenstellen
Und toben wider dich.
So muß er doch mit Spott
Von seinen Ränken lassen,
Damit er dich will fassen;
Denn dein Werk fördert Gott.

26 5. *ARIA Soprano*

Er richt's zu seinen Ehren
Und deiner Seligkeit;
Soll's sein, kein Mensch kanns wehren,
Und wärs ihm doch so leid.
Will's denn Gott haben nicht,
So kann's niemand fortreiben.
Es muss zurückbleiben,
Was Gott will, das geschicht.

27 6. *ARIA Tenore*

Darum ich mich ihm ergebe,
Ihm sei es heimgestellt;
Nach nichts ich sonst mehr strebe
Denn nur was ihm gefällt.
Drauf wart ich und bin still,
Sein Will der ist der beste.
Das glaub ich steif und feste,
Gott mach es, wie er will!

28 7. [CHORAL]

Herr, gib, daß ich dein Ehre
Ja all mein Leben lang
Von Herzengrund vermehre,
Dir sage Lob und Dank!
O Vater, Sohn und Geist,
Der du aus lauter Gnade
Abwendest Not und Schaden,
Sei immerdar gepreist.

By anyone of human kind;
His word is law.

4. ARIA Tenor

Even if out of hell
The devil should want
To rise against you
And to threaten you with his rage,
Yet he will be so scorned,
As to cease from the intrigues,
With which he hopes to catch you;
For God is your helper.

5. ARIA Soprano

All is ordered in his honour
And for your blessedness;
No man can oppose his will,
Even though he should suffer greatly.
But what God does not want,
No one can continue with.
It must remain unfinished,
For what God wills is done.

6. ARIA Tenor

And so I give myself to him,
I put my trust in him;
Henceforth I shall struggle for nothing
Except what pleases him.
And so I wait and am calm,
For his will is the best way,
I strongly and firmly believe this,
Let God act as He wishes!

7. [CHORALE]

Lord, grant that I your honour,
Throughout the course of my life,
May, from the roots of my heart,
Give you praise and thanks!
O Father, Son and Holy Spirit,
Who with purest grace
Turns away need and danger,
Be praised eternally!

Recording data: 2002-05-31/06-04 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones

Producer: Thore Brinkmann

Digital editing: Fabian Frank

Cover texts: © Klaus Hofmann 2003; © Masaaki Suzuki 2003

English translation: Andrew Barnett & William Jewson

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Jean-Pascal Vachon

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ® 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



Bach Collegium Japan / Masaaki Suzuki
at the recording sessions for 'Was willst du dich betrüben', BWV 107