



CANTATAS FROM LEIPZIG 1724

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 78 Jesu, der du meine Seele
BWV 99 Was Gott tut, das ist wohlgetan
BWV 114 Ach, lieben Christen, seid getrost

25

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 25: LEIPZIG 1724

JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 78

21'36

Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis (10. September 1724). Text: [1, 3, 5, 7] Johann Rist, 1641; [2, 4, 6] anon.
Corno, Flauto traverso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Violone, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

1. [Chorus]. *Jesu, der du meine Seele...* 5'23
Corno, Flauto traverso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
2. Aria Duetto (Soprano, Alto). *Wir eilen mit schwachen...* 4'50
Violone, Continuo (Violoncello, Organo)
3. Recitativo (Tenore). *Ach! ich bin ein Kind der Sünden...* 2'09
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
4. Aria (Tenore). *Das Blut, so meine Schuld durchstreicht...* 3'07
Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Organo)
5. Recitativo (Basso). *Die Wunden, Nägel, Kron und Grab...* 2'15
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)
6. Aria (Basso). *Nun du wirst mein Gewissen stillen...* 2'52
Oboe I, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
7. Choral. *Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen...* 1'00
Corno, Flauto traverso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

17'17

Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis (17. September 1724). Text: [1, 6] Samuel Rodigast, 1674; [2-5] anon.
Corno ('Corne'), Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

8. [Chorus]. *Was Gott tut, das ist wohlgetan...* 4'43
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
9. Recitativo (Basso). *Sein Wort der Wahrheit stehet fest...* 1'12
Continuo (Violoncello, Cembalo)
10. Aria (Tenore). *Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele...* 5'28
Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Cembalo)
11. Recitativo (Alto). *Nun, der von Ewigkeit geschloß'ne Bund...* 1'15
Continuo (Violoncello, Cembalo)

- 12 5. Aria Duetto (Soprano, Alto). *Wenn des Kreuzes Bitterkeiten...* 3'45
Flauto traverso, Oboe d'amore, Continuo (Fagotto, Cembalo)
- 13 6. Choral. *Was Gott tut, das ist wohlgetan...* 0'54
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114** 22'53
 Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis (1. Oktober 1724). Text: [1, 4, 7] Johannes Gigas, 1561; [2, 3, 5, 6] anon.
Corno, Flauto traverso solo, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo
- 14 1. [Chorus]. *Ach, lieben Christen, seid getrost...* 3'59
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 15 2. Aria (Tenore). *Wo wird in diesem Jammertale...* 9'37
Flauto traverso solo, Continuo (Violoncello, Organo)
- 16 3. Recitativo (Basso). *O Sünder, trage mit Geduld...* 1'44
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 17 4. Choral (Soprano). *Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt...* 1'38
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 18 5. Aria (Alto). *Du machst, o Tod...* 4'17
Oboe I, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 19 6. Recitativo (Tenore). *Indes bedenke deine Seele...* 0'46
Continuo (Violoncello, Organo)
- 20 7. Choral. *Wir wachen oder schlafen ein...* 0'52
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

TT: 62'57

BACH COLLEGIUM JAPAN chorus & orchestra
directed by MASAOKI SUZUKI

YUKARI NONOSHITA *soprano* ▶ DANIEL TAYLOR *counter-tenor*

MAKOTO SAKURADA *tenor* ▶ PETER KOUIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA *corno* ▶ LILIKO MAEDA *flauto traverso*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe* ▶ HIDEMI SUZUKI *cello* ▶ NAOKO IMAI *organ*

Tuner: TOSHIHIKO UMEOKA

BACH COLLEGIUM JAPAN

SOLOISTS (*) / CHORUS

Soprano: **Yukari Nonoshita ***; Minae Fujisaki; Yoshie Hida
Alto: **Daniel Taylor ***; Tamaki Suzuki; Sumihito Uesugi
Tenore: **Makoto Sakurada ***; Satoshi Mizukoshi; Yosuke Taniguchi
Basso: **Peter Kooij ***; Chiyuki Urano; Yusuke Watanabe

ORCHESTRA [NATSUMI WAKAMATSU, LEADER]

Corno: Toshio Shimada
Flauto traverso: Liliko Maeda
Oboe I / Oboe d'amore: Masamitsu San'nomiya
Oboe II: Koji Ezaki
Violino I: Natsumi Wakamatsu; Paul Herrera; Yuko Takeshima
Violino II: Azumi Takada; Yuko Araki; Yukie Yamaguchi
Viola: Yoshiko Morita; Amiko Watabe

Continuo

Violoncello: Hidemi Suzuki
Contrabbasso: Shigeru Sakurai
Fagotto: Yukiko Murakami
Cembalo: Masaaki Suzuki; Naoya Otsuka
Organo: Naoko Imai

JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 78 JESUS, YOU WHO HAVE MY SOUL

The three church cantatas by Johann Sebastian Bach on this CD take us into Bach's second year of service in Leipzig, into the period September–October 1724. They were written in the context of the so-called 'chorale cantata year', a major – although never completed – project which used a well-known hymn, rather than the usual gospel reading for the day, as the basis for the cantata that accompanied the main church service every Sunday and on feast days. It was the task of the librettist (probably the former deputy headmaster of the Thomasschule in Leipzig, Andreas Stübel, 1653–1725) to rework part of the hymn so that it could be set by Bach as arias and recitatives; at least the first and last verses of the hymn should remain unchanged, and should be heard in the cantata with its familiar melody. The choice of hymns was generally made so that they suited the Bible readings for the day in question, especially the gospel readings that formed the basis of the sermon.

The cantata *Jesu, der du meine Seele* (*Jesus, you who have my soul*) was written for 10th September 1724, the fourteenth Sunday after Trinity. The gospel passage for this Sunday – Luke 17, verses 11–19, tells of Jesus' cleansing of ten lepers. There was apparently no hymn that was suited to this specific incident, and so Bach and his librettist were allowed to select freely: their choice fell upon *Jesu, der du meine Seele*, which was very popular at the time. The text is by a famous poet of the era, Johann Rist (1607–1667), who worked as a priest in Wedel near Hamburg. The melody – originally associated with one of Rist's secular songs (*Daphnis ging vor wenig Tagen* [*Some days ago Daphnis went...*]), is either by the Hamburg 'Ratsmusikdirektor' Johann Schop (c. 1590–1667) or by the Hamburg-Altona organist Heinrich Pape (1609–1663), Rist's brother-in-law, but since as early as 1663 it had been in frequent use with the religious text.

Bach's librettist reworked the original twelve verses of the hymn into a seven-movement cantata text. As usual, the first and last verses remained untouched whilst the remainder were reworked into an alternating sequence of aria and recitative texts. On occasion, individual lines of the original were retained in the recitative texts, for example the entire ending of the fifth movement, a bass recitative: 'Dies mein Herz, mit Leid vermenget, / so dein teures Blut besprenget, / so am Kreuz vergossen ist, / geb ich dir, Herr Jesu Christ' ('This my heart, with multiplied suffering, / Thus sprinkled with your dear blood, / That was spent on the cross, / I give to you, Lord Jesus Christ'; here Bach's setting also alludes clearly to the melody of the hymn). At times the librettist also refers to the gospel reading for that Sunday, speaking of Jesus as the helper who heals the sick (second movement), in which context sickness is symbolically interpreted as 'der Sünden Aussatz' ('the leprosy of sin'; third movement). Healing, according to the cantata text, consists of the forgiveness of sins through Jesus' 'Blut, so meine Schuld durchstreicht' ('blood that cancels out my guilt'; fourth movement). In his trust in the forgiveness of sins through Jesus' death on the cross, the Christian himself looks forward with confidence and faith to the 'erschrecklichen Gericht' ('terrifying judgement'; fifth-seventh movements) at the end of time.

Bach's opening chorus is one of the most resplendent in the entire chorale cantata year. It is unmistakably filled with great expressivity. The aspect of compositional construction, however, also plays a clearly defined rôle – even if it is less to the fore. At the same time, too, this is a movement which, through the use of historical formal elements, also allows us to perceive something of the peculiar quality of historical consciousness in Bach's music. Here Bach combines the historically influenced form of the hymn with the genre model of the chaconne, itself rich in traditions. Furthermore, insofar as the movement is a chaconne, he brings

together two traditions. On the one hand there is the pattern of the French *chaconne*. In the configuration that served Bach as a model, it was a strongly stylized dance in 3/4-time that had been the preferred way to conclude an act in ballet or opera since the time of Jean-Baptiste Lully (1632-1687, court conductor to Louis XIV). Formally it was characterized not only by its 3/4 metre and its dance-like four- and eight-bar phrases but also by a rather free *basso ostinato* technique. On the other hand there was the Italian *ciaccona*, like its French equivalent in 3/4-time and with a regular phrase structure, but overall further removed from the dance and with an *ostinato* technique that was not free but was a strict variation form with a regular and constantly repeated bass pattern. Since the early seventeenth century the *ciaccona*, as a vocal monody, has been a preferred form of lament in operas and oratorios, especially if combined with a particular bass figure, a falling motif with the compass of a fourth, sometimes descending by the usual intervals of the scale and sometimes chromatically, in semitone intervals – the so-called ‘lamento bass’, one of the most widespread musical formulae in baroque music.

In the chorus that begins Bach’s cantata, all the characteristic elements of both traditions are gathered together. Typical of the French variety is the long upbeat (two crotchets) that marks out the harmonic course of events, and also the free treatment of the chromatic bass theme, which at times also appears in the middle and upper parts, is varied and inverted, and on occasion is entirely absent. The Italian tradition, on the other hand, is reflected above all in the *lamento* figure of a chromatically descending fourth in the bass and in the absolute regularity of the eight-bar phrase structure.

All of this is now combined with a hymn that, despite originally being in 4/4-time, is here modified to fit the 3/4-time of the *chaconne*. The movement’s climactic points are the *cantus firmus* passages, where the soprano presents the hymn line by line, each line intro-

duced by a *fugato* from the lower parts (alto, tenor and bass). These passages are at the same time crucial points of the musical construction: Bach combines all eight lines of the hymn melody with the chromatic bass theme according to an ingenious plan. It is impossible to find sufficient words of praise for this constructional idea and the manner in which it is executed. It would sell the music short, however, if we limited our admiration to the formal and technical results. Bach’s fundamental concept is anchored more deeply, in the totality of the text, which speaks of the ‘bittern Tod’ (‘bitter death’) of Jesus and the ‘schweren Seelennot’ (‘heavy grief of the soul’) of humankind. It was this, rather than a simple formal experiment, that Bach was concerned to convey in his music.

The solution that Bach found for his setting of the text allocates a central musical rôle, and thus also a central meaning, to the chromatic sequence. For music of the baroque period this amounted to nothing less than the emotional figure associated with mourning. Beyond this generalized emotional significance, however, the figure possesses another, more definite illustrative meaning. According to the seventeenth-century ‘*musica poetica*’ tradition – a theory of composition that was cultivated in particular in Protestant Germany and which oriented itself in accordance with ancient rhetoric – the chromatic sequence functioned as ‘a line against itself’, as the musical line appeared to be directed at itself, so to speak: it uses the note F to ‘erase’ the preceding F sharp, and the E flat to cancel the preceding E. And, according to the same tradition, the chromatic sequence is also known as the ‘*passus duriusculus*’, a ‘difficult passage’. The former, the ‘line against itself’, is understood as an image of humans who turns against themselves through their sins; the ‘difficult passage’ can be understood as an image for the ‘difficult’ path of Jesus to the cross.

For Bach, this figure had all of these meanings: in the Weimar cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*,

BWV 12 (1714), the same chromatic *ostinato* bass appears in a decidedly emotional context, as a figure representing crying and lamentation. Many years later, Bach revised this movement for use in his *B minor Mass*, and there, with the addition of a new text, an extra dimension is added to the image of the 'difficult passage' to the cross: now the text is 'Crucifixus etiam pro nobis' ('he was also crucified for us'). The music of the present introductory chorus, too, deals with all of this in an unprecedentedly intense manner: it is filled with the emotion of lamentation and, in its own figurativeness, it speaks insistently and emphatically of mankind's sin and of Christ's way to the cross.

The remaining movements require no detailed commentary. The images and gestures of the wonderful duet 'Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten' ('We hasten with weak yet eager steps'; second movement) are self-explanatory – the 'emsgen Schritten' ('eager steps') of the instrumental bass and the illustrative 'hurrying after each other' of the imitative, often canonic vocal parts. The same applies to the powerfully worded, flexible and heartfelt 'preaching' recitatives (movements 3 and 5), to the tenor aria 'Das Blut, so meine Schuld durchstreicht' ('The blood that cancels out my guilt'; fourth movement) in which the *concertante* flute so beautifully illustrates the continuation of the text 'macht mir das Herze wieder leicht' ('eases my heart once again'), to the bass aria (sixth movement) that almost seems like a little double concerto for voice and oboe, and to the concluding chorale verse (seventh movement), a musically simple prayer, full of faith in God and confidence.

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99 WHAT GOD DOES IS WELL DONE

A week after *Jesu, der du meine Seele*, on 17th September 1724, the cantata *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (*What God does is well done*), BWV 99, was heard

for the first time (there are two further cantatas with the same opening words, from 1726 and from the time after 1732, BWV 98 und BWV 100). The gospel passage for this Sunday, the fifteenth after Trinity, Matthew 6, verses 24-34, contains the warning that we should pay no heed to our bodily comfort but should trust God and should primarily direct our thoughts and endeavours towards the Kingdom of God. By using *Was Gott tut, das ist wohlgetan* from the pen of Samuel Rodigast (1649-1708) – a hymn that remains popular to this day – as the basis for the cantata, Bach takes up the idea of trust in God as the real theme of the work. Bach's librettist in Leipzig once again left the first and last of the six hymn strophes alone and modified the middle four into two sets of recitatives and arias.

In the introductory chorus the well known melody by the Jena cantor Severus Gastorius (1646-1682) is – as in most of the chorale cantatas – in the soprano, which here is always the first line to enter and is accompanied by very simple writing in the other three vocal parts. On this occasion the orchestral part has an especially significant rôle: a small, colourful instrumental group – comprising transverse flute, *oboe d'amore*, violin I and continuo – constantly comes to the fore. The whole movement is characterized by a certain sweetness of expression, by a joyful desire to make music, and should no doubt be understood as an image of those who calmly place their trust in God.

The aria 'Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele' ('Just do not shudder, desperate soul'; third movement), as so often in this series of cantatas, combines a demanding solo tenor part with virtuoso solo writing for the transverse flute; in 1724 Bach evidently had two excellent soloists at his disposal and was keen to employ them together. A striking feature is the chromaticism of the flute theme which is later also taken up by the vocal part for the words 'verzagte Seele' ('desperate soul'), but also for the word 'Kreuzeskelch' ('cup of suffering'), and can also be heard in the flute on several

occasions accompanying the word 'bitter', later also the word 'Gift' ('poison'). The duet 'Wenn des Kreuzes Bitterkeiten' ('When the bitternesses of the cross'; fifth movement) is especially artful – a wholly fugal quintet setting in which, supported by the *basso continuo*, a vocal duet of soprano and alto and a wind duet of transverse flute and *oboe d'amore* are set against each other. The words 'des Fleisches Schwachheit' ('the weakness of the flesh') are repeatedly emphasized by means of delicate harmonies, whilst the concepts of 'streiten' ('fight') and 'ergötzen' ('delight') are brought out by extended *coloratura* writing for the voices. Although the text does not require it, Bach uses a three-part form with a clearly differentiated middle section ('Wer das Kreuz durch falschen Wahn' – 'Whoever regards the cross as unbearable') and return to the start of the opening theme ('wird auch künftig nicht ergötzet' – 'will, even in the future, never find delight'). The ending (sixth movement) is, as so often, a simple four-part chorale setting.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114 AH, DEAR CHRISTIANS, BE COMFORTED

The chorale cantata that was heard at the main church service in Leipzig on 1st October 1724 – the seventeenth Sunday after Trinity – is based on a hymn by the theologian Johannes Gigas, alias Heune (1514-1581) from Tübingen, to a melody usually associated with the text 'Wo Gott der Herr nicht bei uns hält' ('Where the Lord God is not with us') from pre-Reformation times. Bach's librettist in Leipzig this time not only used the first and last of the original verses unchanged but also one of the inner strophes ('Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt' – 'No fruit is borne by the grain of wheat', fourth movement); the remainder, as usual, were transformed into recitatives and arias. Going beyond the original material, he forged links with the gospel reading for that day – Luke 14, verses 1-11 –

which tells of the healing of a man with dropsy and then warns against self-exaltation. The bass recitative (third movement) in particular is concerned with this, addressing the sinner with the words 'Das Unrecht säufst du ja / wie Wasser in dich ein, / und diese Sünden-Wassersucht / ist zum Verderben da / und wird dir tödlich sein'; and later: 'Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht, / Gott gleich zu werden...' ('You imbibe injustice / As though it were water, / And this dropsy of sin / Will end in destruction / And will be fatal for you'; 'Pride first [i.e. in paradise] consumed the forbidden fruit, / So as to be like God').

For the introductory chorus, Bach has recourse to a structural idea that he had already used three weeks earlier at the beginning of the cantata *Jesu, der du meine Seele* (*Jesus, you who have my soul*). Here, too, he writes a sort of *chaconne*, and here too it is in G minor; but this time it is unequivocally in the French style – without the Italian stylistic components, especially the *lamento* bass, the expression of mourning and lamentation. The emotional content is determined by festive earnestness, and also by a certain strictness in accordance with the warning expressed by the text. In the instrumental introduction, Bach presents a variety of thematic material that reappears in new combinations and variations all through the movement. Line by line we hear the hymn melody from the soprano; here – unlike in *Jesu, der du meine Seele* – as a *cantus firmus* in broad note values, while the lower voices (alto, tenor and bass) join in unobtrusively but with great artistry, sometimes homophonically and sometimes in polyphonic imitation.

As in the opening movement, despondency and consolation are the expressive qualities of the first aria (second movement). The question 'Wo wird in diesem Jammertale / vor meinen Geist die Zuflucht sein?' ('Where can the refuge of my spirit be found / In this valley of woe?') inspired Bach to produce an extraordinarily expressive duet for transverse flute and tenor. As

an answer to this question there follows, in total contrast, a lively and animated section with the text 'Allein zu Jesu Vaterhänden / will ich mich in der Schwachheit wenden' ('Only to Jesus's paternal hands / Do I wish to turn in weakness'). Then the *da capo* returns us the the question posed at the outset.

Strictness returns in the fourth movement, the un-changed hymn verse presented by the sopranos 'Kein Frucht das Weizenkörlein bring' ('No fruit is borne by the grain of wheat'), which Bach accompanies very sparingly, with just a few constantly repeated continuo motifs. The fifth movement, the alto aria 'Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange' ('O death, you make me fearful no longer') is all the more emotional: totally filled with the expression of confidence, this is the only movement of the cantata in a major key, indulging in harmonious parallel sixths and thirds between the vocal line and the oboe. Its shift to the minor at the words 'es muß ja so einmal gestorben sein' ('One day, indeed, one must die') thus becomes even more striking. A simple chorale setting (seventh movement) ends the cantata with terse, dogmatic statements and with the expression of confident faith in God.

© Klaus Hofmann 2004

PRODUCTION NOTES

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

This cantata has been preserved in the form of Bach's own manuscript of the full score, currently at Cracow in Poland, and the original parts, owned by the Bach-Archiv in Leipzig.

On the occasion of the re-performance of this cantata in the mid-1730s, Bach added the indication *tacet* to the original organ part from the second to fifth movements (although he did not erase the notation with a diagonal line). The *tacet* indication appears in

the organ parts of the cantatas BWV 5, 9, 94, 100, 139 and 177, which were either composed or re-performed during the 1730s, suggesting that this was a feature of his work at this period. Since it is inconceivable that the harmonic element would have been omitted in performance in such cases, one can imagine that either the harpsichord or the lute were used. On this occasion we have decided to use the harpsichord.

Another problem is that of the instrument which should play the chorale melody together with the soprano in the first and sixth movements. It would be normal for a part such as this to be played by the horn ('Corno'). But the original parts contain the unclear instrumental indication 'Corne'. One might think that this was a spelling error for the customary 'Corno', but Matthias Wendt, editor of the New Bach Edition, points out the possibility that this might in fact refer to the 'Cornetto' (the 'cornett' or *Zink* in German), and he gives several examples of Bach's use of this wooden, lip-vibrated wind instrument (BWV 4, 23, 28, 64, 101, 118 and 133). With the exception of BWV 133, however, the examples listed by Wendt all employ the cornett together with the trombone, and it was highly unusual for Bach to use this instrument on its own. Moreover, in the case of BWV 133, in light of the pitch range, the use of natural harmonics, and some of the ornamentation, the part is not suited to performance on the horn. In the case of BWV 99, though, almost nothing stands in the way of performance *on the horn in F*, and we have decided therefore to perform it on this instrument on this occasion.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114

This cantata has been handed down in Bach's own manuscript of the full score, which is supposed to have been bequeathed on his death to his son Wilhelm Friedemann (currently in private ownership in the United States), and in the form of the original parts, which

were inherited by Anna Magdalena and are currently held by the Bach-Archiv in Leipzig.

As regards the continuo instrumentation, only the first and fifth movements are provided with continuo figures even in the original untransposed parts, leading one to imagine that a harmony instrument capable of performing at the same *Cammer-Ton* ('chamber pitch') as the cello was used. For this reason, we have decided to make partial use of the harpsichord. (It should be noted, however, that the continuo figures date not from the time of the first performance but from when the work was performed on the second occasion. The editor of the work in the New Bach Edition surmises, nevertheless, that the figures were inserted during Bach's lifetime.)

© Masaaki Suzuki 2004

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 début 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 début 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 Academy 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 début 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 empha-

sis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

Daniel Taylor is one of the world's most sought-after young counter-tenors. His operatic début was in Jonathan Miller's production of Handel's *Rodelinda*, and his début at Glyndebourne in Handel's *Theodora* was greeted with critical praise. He receives invitations from an ever-widening circle of the world's leading early and contemporary music ensembles, appearing in opera, oratorio, symphonic works, recital and film. He is founder and artistic director of the Theatre of Early Music, a period-instrument ensemble based in Montreal and made up of musicians from all over the world. Daniel Taylor completed his undergraduate studies at McGill University and his graduate degree at the University of Montreal, continuing his studies with leaders of the baroque specialist movement in Europe. He is artistic director of the Montreal Early Music Festival and a visiting professor at McGill University.

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 Montegridolfo 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 Montegridolfo 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 Evan-

gelist 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. 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.



JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 78

Die drei auf dieser CD enthaltenen Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs führen uns in Bachs zweites Leipziger Amtsjahr und hier in den September und Oktober des Jahres 1724. Sie entstanden im Rahmen des sogenannten Choralcantaten-Jahrgangs, eines kirchenmusikalischen Großprojekts, nach dessen – allerdings nicht ganz zu Ende geführtem – Plan ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag in Hauptgottesdienst nicht wie üblich die für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied die inhaltliche Grundlage der Kirchenkantate bilden sollte. Dabei war es Aufgabe des Textdichters (mutmaßlich des ehemaligen Konrektors der Thomasschule Andreas Stübel, 1653-1725), einen Teil der Kirchenliedstropfen so umzudichten, dass sie von Bach als Arien und Rezitative vertont werden konnten; zumindest die erste und die letzte Strophe des Kirchenliedes aber sollten unverändert beibehalten bleiben und in der Kantate mit ihrer bekannten Melodie erklingen. Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte in der Regel so, dass sie zu den biblischen Lesungen des Tages passten, insbesondere zu der Evangelienlesung, die ja die Grundlage der Predigt bildete.

Die Kantate *Jesu, der du meine Seele* entstand zum 10. September 1724, dem 14. Sonntag nach Trinitatis. Das Evangelium dieses Sonntags, Lukas 17, Vers 11-19, berichtet von der Heilung der zehn Aussätzigen durch Jesus. Zu diesem speziellen Inhalt gab es offenbar kein Kirchenlied; so waren Bach und sein Textdichter in der Wahl ihrer Liedgrundlage frei und entschieden sich für das damals sehr bekannte *Jesu, der du meine Seele*. Der Text stammt aus der Feder des zu seiner Zeit als Dichter berühmten Johann Rist (1607-1667), der in Wedel bei Hamburg als Pfarrer wirkte; die ursprünglich mit einer weltlichen Dichtung Rists (*Daphnis ging vor wenig Tagen*) verbundene Melodie

ist entweder von dem Hamburger Ratsmusikdirektor Johann Schop (um 1590-1667) oder dem Hamburg-Altonaer Organisten Heinrich Pape (1609-1663), Rists Schwager, geschaffen, verbreitete sich aber schon seit 1663 mit dem geistlichen Text.

Bachs Leipziger Textdichter hat das 12 Strophen umfassende Lied zu einem siebensätzigen Kantatenlibretto umgestaltet. Dabei blieben die erste und die letzte Strophe wie üblich unangetastet, die übrigen wurden zu einer alternierenden Reihe von Arien- und Rezitativtexten umgedichtet. Verschiedentlich wurden dabei in den beiden Rezitativtexten Verszeilen der Originaldichtung unverändert übernommen, so beispielsweise in Satz 5, dem Bass-Rezitativ, der gesamte Schluss, „Dies mein Herz, mit Leid vermenget, / so dein teures Blut besprenget, / so am Kreuz vergessen ist, / geb ich dir, Herr Jesu Christ“ (und Bach lehnt sich denn auch in seiner Vertonung der Stelle deutlich an die Choralmelodie an). Zugleich spielt der Textdichter verschiedentlich auf das Evangelium des Sonntags an, spricht von Jesus als dem Helfer, der die Kranken heilt (Satz 2), wobei die Krankheit symbolisch gedeutet wird als „der Sünden Aussatz“ (Satz 3). Die Heilung besteht, nach der Aussage des Kantatentextes, in der Vergebung der Sünden durch Jesu „Blut, so meine Schuld durchstreicht“ (Satz 4). Im Vertrauen auf die Sündenvergebung durch Jesu Kreuzestod sieht der Christ selbst dem „erschrecklichen Gericht“ am Ende der Zeit mit Zuversicht und Vertrauen, gestärkt und fröhlich entgegen (Satz 5-7).

Bachs Eingangschor ist einer der großartigsten des gesamten Choralkantaten-Jahrgangs. Er ist unüberhörbar erfüllt von großer Expressivität. Aber zugleich spielt hier das Moment der kompositorischen Konstruktion – gleichsam im Hintergrund – eine ausgeprägte Rolle. Und zugleich auch ist dies ein Satz, der durch die Verwendung historischer Formelelemente auch etwas von der eigentümlichen Geschichtlichkeit Bachscher Musik spürbar werden lässt. Bach verbindet hier

die historisch geprägte Form des Kirchenlieds mit dem traditionsreichen Gattungsmodell der Chaconne. Dabei lässt er in dem, was an diesem Satz Chaconne ist, zwei Traditionslinien ineinanderfließen. Zum einen handelt es sich dabei um das Modell der französischen Chaconne: in jenen Ausprägungen, die Bach als Vorbild gedient haben, ein stark stilisierter Tanz im Dreivierteltakt, seit der Zeit Jean-Baptiste Lullys (1632-1687), des Hofkapellmeisters Ludwigs XIV., in Ballett und Oper die bevorzugte repräsentative Form des Akt-schlusses, formal geprägt durch den Dreivierteltakt und tanzhafte Vier- und Achtaktperioden sowie eine sehr freie Basso-ostinato-Technik. Zum anderen handelt es sich um die italienische Ciaccona, wie ihr französisches Pendant im Dreiertakt und mit regelmäßiger Taktgruppenperiodik, aber doch insgesamt weiter vom Tanz entfernt und in der Ostinatotechnik nicht frei, sondern eine strenge Variationsform mit regelmäßig und beständig wiederholtem Bassmodell. Die Ciaccona ist seit dem frühen 17. Jahrhundert als vokale Monodie die bevorzugte Form des Klagegesangs, des Opern- und Kantatenlamentos, und dies wiederum bevorzugt in Verbindung mit einer bestimmten Bassfigur, nämlich der abwärts durchschrittenen Quarte – abwärts durchschritten teils in den gewöhnlichen Tonleiterstufen, teils chromatisch in Halbtonschritten –, dem sogenannten Lamentobaß, der zu den am weitesten verbreiteten Formeln des musikalischen Barock zählt.

In Bachs Kantateneingangschor sind alle charakteristischen Elemente beider Traditionen versammelt. Charakteristisch für den französischen Typus ist der lange, schwere, zwei Viertel umfassende Auftakt, der das rhythmische und harmonische Geschehen prägt; französisch ist auch der freie Umgang mit dem chromatischen Bassthema, das teils auch in den Ober- und Mittelstimmen erscheint, auch variiert und umgekehrt wird und gelegentlich auch ganz aussetzt. Die italienische Tradition dagegen spiegelt sich vor allem in der Lamentofigur der chromatisch absteigenden Quarte im

Baß und in der völligen Regelmäßigkeit des Satzverlaufs in Achttakt-Perioden.

All dies nun verbindet sich mit dem Kirchenlied, das hier, obwohl eigentlich im Viervierteltakt stehend, umgeprägt erscheint in den Dreivierteltakt der Chaconne. Die Höhepunkte des Satzes sind die Cantus-firmus-Phasen, in denen der Sopran Zeile für Zeile das Kirchenlied vorträgt, vorbereitet jeweils durch ein Fugato der drei Unterstimmen Alt, Tenor und Baß. Diese Phasen sind zugleich Angelpunkte der kompositorischen Konstruktion: Nach einem ingeniösen Plan kombiniert Bach alle acht Choralmelodiezeilen mit dem chromatischen Bassthema. Man kann die ganze Konstruktionsidee und ihre Ausführung nicht genug bewundern. Unsere Bewunderung griffe aber zu kurz, wenn sie bei dem formalen und kompositionstechnischen Befund stehen bliebe. Bachs Grundidee ist tiefer verankert, nämlich im Text des Ganzen. Hier ist die Rede vom „bittern Tod“ Jesu und von der „schweren Seelennot“ des Menschen. Das war es – und nicht einfach ein Formexperiment –, was es für Bach in Musik umzusetzen galt.

Die Lösung, die Bach für die Vertonung des Textes gefunden hat, weist dem chromatischen Gang die zentrale musikalische Rolle und damit die zentrale inhaltliche Bedeutung zu. Für das musikalische Barock handelt es sich dabei um die Affektfigur der Trauer schlechthin. Über diese allgemeine affektive Bedeutung hinaus aber hat die Figur noch eine andere, konkret bildhafte Bedeutung: Nach der Tradition der „Musica poetica“ des 17. Jahrhunderts – einer besonders im protestantischen Deutschland entwickelten, an der antiken Rhetorik orientierten Kompositionslehre – galt der chromatische Gang als der Gang „einer Stimme gegen sich selbst“, und zwar weil die Stimme sich sozusagen gegen sich selber richtet: mit dem *f* löscht sie das vorhergehende *f* aus, mit dem *e* das vorhergehende *e*. Und nach derselben Tradition wird der chromatische Gang auch bezeichnet als „*passus duriusculus*“, als ein

„harter Gang“. Das eine, der „Gang einer Stimme gegen sich selbst“, wird verstanden als ein Bild des Menschen, der sich selbst durch die Sünde zugrunde richtet; das andere, der „harte Gang“, kann verstanden werden als ein Bild für den „harten“ Weg Jesu ans Kreuz.

Für Bach bedeutet die Figur alles zusammen: In der Weimarer Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12 aus dem Jahre 1714 erscheint derselbe chromatische Ostinatobaß in prononciert affekthaftem Zusammenhang, als Figur des Weinens und Klagens. Viele Jahre später hat Bach den Satz für die *h-moll-Messe* umgearbeitet, und nun tritt mit dem neuen Text sozusagen als zweite Dimension das Bild vom „harten Gang“ zum Kreuz hinzu: „*Crucifixus etiam pro nobis*“, heißt der Text nun – auch gekreuzigt für uns. Auch die Musik unseres Eingangsgesangs handelt auf unerhört intensive Weise von allem zugleich: Sie ist erfüllt vom Affekt der Klage; und sie spricht in der ihr eigenen Bildlichkeit beharrlich und nachdrücklich von der Sünde des Menschen und vom Gang Christi ans Kreuz.

Die nachfolgenden Sätze bedürfen keines ausführlichen Kommentars. Das wunderschöne Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ (Satz 2) spricht mit seinen Bildern und Gesten für sich, mit den „emsgigen Schritten“ des Instrumentalabasses wie mit dem bildhaften Einander-Nacheilen der imitatorischen, oft kanonisch geführten Singstimmen; und gleiches gilt von den wortgewaltig, plastisch und innig „predigenden“ Rezitativen (Satz 3 und 5), der Tenorarie „Das Blut, so meine Schuld durchstreicht“ (Satz 4), in der die konzertierende Flöte so schön die Textfortsetzung „macht mir das Herze wieder leicht“ illustriert, der musikalischen Baß-Arie (Satz 6), die sich fast als ein kleines Doppelkonzert von Singstimme und Oboe darstellt, und der abschließenden Choralstrophe (Satz 7), einem musikalisch schlichten Gebet voller Gottvertrauen und Zuversicht.

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

Eine Woche nach *Jesu, der du meine Seele* erklang am 17. September 1724 zum erstenmal die Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 99 (daneben gibt es zwei weitere Kantaten mit diesem Textbeginn von 1726 und aus der Zeit nach 1732, BWV 98 und BWV 100). Das Evangelium für diesen, den 15. Sonntag nach Trinitatis, Matthäus 6, Vers 24-34, enthält die Ermahnung, sich nicht um sein leibliches Wohl zu sorgen, sondern auf Gott zu vertrauen und Sinnen und Trachten zuallererst auf das Reich Gottes zu richten. Mit dem bis heute sehr bekannten Lied *Was Gott tut, das ist wohlgetan* aus der Dichtfeder von Samuel Rodigast (1649-1708), das der Kantate zugrunde liegt, wird das Motiv des Gottvertrauens aufgenommen und damit zum eigentlichen Thema der Kantate. Bachs Leipziger Textdichter hat wieder die erste und die letzte der sechs Liedstrophen unverändert belassen und die dazwischenliegenden zu einer zweimaligen Folge von Rezitativ und Arie umgestaltet.

Die wohlbekannte Liedmelodie des Jenaer Kantors Severus Gastorius (1646-1682) liegt im Eingangschor, wie bei den meisten Choralkantaten, im Sopran, der hier stets als erster einsetzt und nachfolgend von den drei unteren Chorstimmen in sehr einfachem Satz begleitet wird. Einen besonders großen Anteil hat diesmal der Orchesterpart, aus dem sich immer wieder eine kleine, farbige Instrumentalgruppe herauslöst, bestehend aus Querflöte, Oboe d'amore, Violine I und Continuo. Das Ganze ist geprägt von einer gewissen Lieblichkeit des Ausdrucks und heiterer Musizierlust und wohl zu verstehen als ein Abbild der Befindlichkeit des Menschen, der sein Vertrauen in Gott setzt.

Die Arie „Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele“ (Satz 3) kombiniert, wie so oft in diesem Jahrgang, eine anspruchsvolle Tenor-Solopartie mit einem virtuoson Querflötensolo – offenbar verfügte Bach 1724 hier über zwei herausragende Solisten, die er besonders

gern gemeinsam einsetzte. Auffallend ist die Chromatik im Flötenthema, die später auch von der Singstimme aufgenommen wird zu der Textwendung „verzagte Seele“, aber auch zu dem Wort „Kreuzeskelch“ und in der Flöte mehrfach zu dem Wort „bitter“, später auch zu dem Wort „Gift“ erklingt. Ein besonderes Kunstwerk ist das Duett „Wenn des Kreuzes Bitterkeiten“ (Satz 5), ein durchwegs fugierter Quintettsatz, in dem sich, gestützt vom Basso continuo, ein Singstimmduett von Sopran und Alt und ein Bläserduett von Querflöte und Oboe d'amore gegenübertreten. Die Worte von „des Fleisches Schwachheit“ sind immer wieder durch labile Harmonien unterstrichen, die Begriffe „streiten“ und „ergötzen“ durch ausgedehnte Koloraturen der Singstimmen hervorgehoben. Obwohl der Text dies nicht vorsieht, bildet Bach eine dreigliedrige Form mit deutlich neu ansetzendem Mittelteil („Wer das Kreuz durch falschen Wahn“) und Rückkehr zum Kopf des Eingangsthemas („wird auch künftig nicht ergötzet“). Den Schluß (Satz 6) bildet, wie so oft, ein einfacher vierstimmiger Choralatz.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114

Die Choralkantate, die im Leipziger Hauptgottesdienst am 1. Oktober, dem 17. Sonntag nach Trinitatis 1724 erklang, beruht auf einem Lied des aus Thüringen stammenden Theologen Johannes Gigas alias Heune (1514-1581) zu der gewöhnlich mit dem Text „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ verbundenen Melodie aus vorreformatorischer Zeit. Bachs Leipziger Textbearbeiter hat diesmal außer der ersten und der letzten auch eine Binnenstrophe der Originaldichtung („Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt“, Satz 4) unverändert übernommen, die anderen aber wie üblich zu Rezitativen und Arien umgedichtet. Über das Original hinausgehend hat er dabei zugleich Verbindungen zum Evangelium des Tages, Lukas 14, Vers 1-11, hergestellt, das von der Heilung eines Wassersüchtigen handelt und

eine Warnung vor Hochmut anschließt. Darauf bezieht sich besonders das Baß-Rezitativ (Satz 3) mit den an den Sünder gerichteten Worten „Das Unrecht säufst du ja / wie Wasser in dich ein, / und diese Sünden-Wassersucht / ist zum Verderben da / und wird dir tödlich sein“; und weiter: „Der Hochmut aß vordem [nämlich im Paradies] von der verbotnen Frucht, / Gott gleich zu werden ...“

Bach greift für den Eingangsschor auf eine Gestaltungsidee zurück, die schon drei Wochen zuvor die Eröffnung der Kantate *Jesu, der du meine Seele* geprägt hatte, und schreibt erneut eine Art Chaconne, erneut auch in g-moll, aber diesmal eindeutig in französischer Manier, also ohne die italienische Stilkomponente, vor allem ohne den Lamentobaß, das Ausdrucksmoment der Trauer und Klage. Die Affekthaltung ist bestimmt von feierlichem Ernst, aber auch einer gewissen Strenge, ganz der Ermahnung gemäß, die der Text ausspricht. In der instrumentalen Einleitung exponiert Bach ein vielfältiges Themenmaterial, das den ganzen Satz hindurch immer wieder neu kombiniert und variiert wird. Zeilenweise erklingt dazu die Liedmelodie des Soprans, nun – anders als in *Jesu, der du meine Seele* – als Cantus firmus in breit gedehnten Notenwerten, während die Unterstimmen Alt, Tenor und Baß unauffällig, aber höchst kunstvoll teils homophon teils polyphon-imitierend gesetzt hinzutreten.

Verzagtheit und Trost bestimmen wie beim Eingangssatz auch den Ausdruck der ersten Arie (Satz 2). Die Frage „Wo wird in diesem Jammertale / vor meinen Geist die Zuflucht sein?“ inspiriert Bach zu einem außerordentlich expressiven Duett von Querflöte und Tenorstimme. Der Frage folgt als Antwort in äußerstem Kontrast ein lebhaft beschwingter Abschnitt mit dem Text „Allein zu Jesu Vaterhänden / will ich mich in der Schwachheit wenden“. Dann freilich wendet der Verlauf sich im Dacapo wieder zurück zu der eingangs gestellten Frage.

Das Moment der Strenge kehrt wieder in Satz 4, der vom Sopran vorgetragenen unveränderten Choralstrophe

„Kein Frucht das Weizenkörlein bringt“, die Bach geradezu karg begleitet nur mit einigen wenigen beständig wiederholten Continuo-Motiven. Um so emotionaler gestaltet er die nachfolgende Alt-Arie „Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange“ (Satz 5), die, ganz erfüllt vom Ausdruck der Zuversicht, als einziger Satz der Kantate in Dur steht und immer wieder auch im Wohl-laut paralleler Sexten und Terzen zwischen Singstimme und Oboe schwelgt, aber bei der Textwendung „es muß ja so einmal gestorben sein“ um so auffälligere Molltrübungen zeigt. Ein schlichter Choralatz (Satz 7) beschließt die Kantate mit knappen dogmatischen Aussagen und im Ausdruck zuversichtlichen Gottvertrauens.

© Klaus Hofmann 2004

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

Diese Kantate ist als Partituranuscript aus Bachscher Hand (Krakau/Polen) und in den originalen Stimmen (Bach-Archiv/Leipzig) überliefert.

Anlässlich der Wiederaufführung der Kantate Mitte der 1730er Jahre hat Bach im Orgelpart vom zweiten bis zum fünften Satz die Anmerkung *tacet* eingefügt (ohne freilich die Noten diagonal durchzustreichen). Der *tacet*-Hinweis findet sich auch in den Orgelstimmen der Kantaten BWV 5, 9, 94, 100, 139 und 177, die in den 1730ern entweder komponiert oder wiederaufgeführt wurden, was die Vermutung nahelegt, daß es sich hierbei um ein Merkmal seines Schaffens zu jener Zeit handelt. Da es kaum vorstellbar ist, daß Bach hier gänzlich auf eine harmonische Fundierung verzichtet hat, mag ein Cembalo oder eine Laute verwendet worden sein. Bei unserer Einspielung haben wir uns für ein Cembalo entschieden.

Unklar ist ferner, welches Instrument gemeinsam mit dem Sopran die Choralmelodie im ersten und

sechsten Satz spielen soll. Normalerweise wäre für einen solchen Part das Horn („Corno“) eingesetzt worden. Aber in den Stimmen findet sich nur die ungenaue Besetzungsangabe ‚Corno‘. Dies könnte ein Schreibfehler sein, aber Matthias Wendt, Herausgeber der *Neuen Bach-Ausgabe*, zieht die Möglichkeit in Betracht, daß damit das ‚Cornetto‘ (Zink) gemeint gewesen sein könnte, und er führt mehrere Beispiele an, in denen Bach dieses trompetenartig angeblasene Holzblasinstrument verwendet hat (BWV 4, 23, 28, 64, 101, 118 und 133). Außer in BWV 133 aber wurde der Zink immer gemeinsam mit der Posaune eingesetzt, und es wäre äußerst ungewöhnlich, hätte Bach ihn hier allein gelassen. Zudem ist die Stimme im Fall von BWV 133 hinsichtlich des Ambitus, der Verwendung der natürlichen Obertöne und einiger Verzerrungen nicht für die Aufführung auf einem Horn geeignet. Im Fall von BWV 99 dagegen spricht nichts gegen eine Verwendung des Horns in F, so daß wir es für unsere Einspielung benutzt haben.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114

Diese Kantate ist in Bachs eigenem Partiturmanuskript überliefert, das nach seinem Tode auf seinen Sohn Wilhelm Friedemann übergegangen sein soll (gegenwärtig befindet es sich in amerikanischem Privatbesitz), sowie in Gestalt des originalen Stimmensatzes, den Anna Magdalena erbt und der nun im Bach-Archiv in Leipzig aufbewahrt wird.

Nur der erste und der fünfte Satz werden eine Generalbaßbezeichnung selbst in den originalen untransponierten Stimmen auf, was die Vermutung nahelegt, ein Harmonieinstrument sei verwendet worden, das mit dem Cello denselben Cammer-Ton teilte. Daher haben wir uns dazu entschieden, teilweise das Cembalo zu verwenden. (Gleichwohl sollte nicht vergessen werden, daß die Bezeichnung nicht aus der Zeit der Erst-, sondern der der Zweitaufführung stammt. Der Heraus-

geber der Kantate in der *Neuen Bach-Ausgabe* vermutet indes, daß die Ziffern zu Bachs Lebzeiten hinzugefügt worden sind.)

© Masaaki Suzuki 2004

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 Masaaki 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 angemessene 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-Vieil 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 Tsuguo 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 Mauranc 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.

Daniel Taylor ist einer der international gefragtesten Countertenöre der jungen Generation. Sein Operndebüt gab er in Jonathan Millers Inszenierung von Händels *Rodelinda*; sein Glyndebourne-Debüt in Händels *Theodora* wurde mit exzellenten Kritiken bedacht. Er erhält Einladungen von einem immer größer werdendem Kreis weltweit führender Ensembles für Alte und zeitgenös-

sische Musik und tritt in Opern, Oratorien, symphonischen Werken, bei Liederabenden und im Film auf. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter des Theatre of Early Music, einem Ensemble für historische Aufführungspraxis, das sich aus Musikern aus der ganzen Welt speist und seinen Sitz in Montreal hat. Daniel Taylor hat sein Grundstudium an der McGill University absolviert und graduierte an der University of Montreal. Ergänzende Studien führten ihn zu den Hauptvertretern der barocken Aufführungspraxis in Europa. Daniel Taylor ist künstlerischer Leiter des Montreal Early Music Festival und Gastprofessor an der McGill University.

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 Oratoriensolist 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 Hiro-no. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikiikai-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.



JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 78

JÉSUS, TOI MON ÂME

Les trois cantates de Johann Sebastian Bach que l'on retrouve sur cet enregistrement font partie du cycle de cantates composées durant la seconde année où il occupait le poste de cantor et ont été créées en septembre et en octobre 1724. Elles font partie du cycle des cantates-chorals, un projet – qui n'a cependant pas été complètement réalisé – qui prévoyait pour chaque dimanche et chaque jour de fête une cantate dont le contenu ne se rapporterait pas directement au prêche basé sur l'évangile du jour comme c'était l'habitude, mais qui serait plutôt composée de chorals luthériens se rapportant à son sujet. Le librettiste (probablement l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel, 1653-1725) devait donc remanier librement une partie des strophes du choral afin que Bach puisse les mettre en musique sous forme d'arias et de récitatifs. Les premières et dernières strophes devaient cependant rester inchangées et apparaître dans la cantate avec leur mélodie connue. Les chorals étaient choisis, autant que possible, pour compléter les lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche était basé.

La cantate *Jesu, der du meine Seele* a été créée le 10 septembre 1724, le quatorzième dimanche après la Trinité. L'évangile dominical (Luc 17, 11 à 19), raconte la guérison des dix lépreux par Jésus. Il n'y avait apparemment aucun choral luthérien se rapportant à cette histoire. C'est pourquoi Bach et son librettiste ont eu carte blanche dans le choix d'un choral et ont opté pour celui très connu de *Jesu, der du meine Seele*. Le texte a été écrit par le poète, alors célèbre, Johann Rist (1607-1667) qui était pasteur à Wedel près de Hamburg. La mélodie, qui était celle d'un poème laïc de Rist (*Daphnis ging vor wenig Tagen*), est soit de la plume du directeur musical de l'hôtel de ville de Hamburg, Johann Schop (vers 1590-1667), soit de l'organiste de Hamburg-Altona, Heinrich Pape (1609-1663), le beau-

frère de Rist. Cette mélodie est cependant plus connue depuis 1663 avec le texte religieux.

Le librettiste leipzigois de Bach a remanié les douze strophes que comprenait le choral en un livret de cantate en sept mouvements. Comme d'habitude, les première et dernière strophes ont été conservées alors que les autres ont été remaniées pour obtenir une série d'arias et de récitatifs alternés. Dans les deux récitatifs, les vers originaux ont été à plusieurs reprises laissés tels quels, comme par exemple dans le cinquième mouvement : « Dies mein Herz, mit Leid vermenget, / so dein teures Blut besprenget, / so am Kreuz vergossen ist, / geb ich dir, Herr Jesu Christ. » [Ce cœur nourri de douleur, / Arosé de ton précieux sang / Versé sur la croix, / Je te le donne, Seigneur Jésus Christ.] (et Bach s'appuie clairement à cet endroit sur la mélodie du choral). De plus, le librettiste fait allusion à diverses reprises à l'évangile du dimanche et évoque Jésus comme le sauveur qui guérit de la maladie (second mouvement), alors que la maladie est symboliquement exprimée comme « la lèpre du péché » (troisième mouvement). La guérison est, selon ce qu'exprime le texte de la cantate, le pardon de Jésus accordé au pécheur, « Dein Blut, so meine Schuld durchstreit » [Le sang qui efface ma faute] (quatrième mouvement). Confiant en la rémission des péchés par la crucifixion de Jésus, le chrétien attend « ein erschreckliches Gericht » [un tribunal terrible] à la fin des temps avec espoir et confiance, réconforté et joyeux (cinquième, sixième et septième mouvements).

Le choral d'entrée est l'un des plus grandioses de tout le cycle des cantates-chorals. Il est empreint de la première à la dernière note d'une grande expressivité. La structure compositionnelle, pour ainsi dire au second plan, joue cependant un rôle important. Il s'agit ici également d'un mouvement qui, par son recours à des éléments formels historiques, rend perceptible l'historicité propre à la musique de Bach. Bach réunit

ici la forme caractéristique historique du cantique avec le genre traditionnel de la chaconne. Il fait cependant se confondre dans ce mouvement les deux traditions liées à la chaconne. D'un côté, il s'agit de la chaconne française : celle que Bach a pris comme modèle est une danse fortement stylisée à trois temps qui, depuis l'époque de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), le directeur de la musique de la cour de Louis XIV, était la forme représentative préférée pour terminer un acte de ballet ou d'opéra et qui était, du point de vue formel, caractérisée par une mesure à trois temps et des périodes de quatre et de huit mesures ainsi que par une technique très libre de basse obstinée. D'un autre côté, il s'agit de la *ciaccona* italienne qui, comme son pendant français, était à trois temps et comprenait un nombre régulier de périodes mais s'éloignait cependant de la danse et n'avait pas recours à la technique libre de basse obstinée. La *ciaccona* était une forme de variations stricte avec une basse régulière stable et répétée. Depuis le début du 17^{ième} siècle, la *ciaccona* était, en tant que monodie vocale, la forme préférée pour exprimer les plaintes ainsi que les lamentos dans les opéras et les cantates et était le plus souvent associée à un motif particulier à la basse, à l'intérieur d'un intervalle descendant de quarte (en partie diatonique sur les degrés habituels de la gamme et en partie chromatique avec des intervalles d'un demi-ton), appelé la basse de lamento qui fait partie des formules les plus employées de la musique baroque.

Dans le choral d'entrée de Bach, toutes les caractéristiques des deux traditions sont réunies. Les caractéristiques de la chaconne française se retrouvent dans les deux notes, longues et lourdes, de l'anacrouse qui caractériseront le déroulement rythmique et harmonique. Une autre caractéristique française est la manipulation libre du thème chromatique à la basse qui apparaît en partie dans les voix supérieures et médianes et qui est parfois modifié, inversé et, à l'occasion, complètement interrompu. En revanche, la *ciaccona* ita-

lienne se retrouve avant tout dans le motif de lamento de l'intervalle de quarte descendant traité chromatiquement à la basse et dans la régularité absolue du déroulement du mouvement en périodes de huit mesures.

Tout ceci est lié au cantique qui, bien qu'étant originellement composé à quatre temps, apparaît ici sous une forme modifiée avec les trois temps de la chaconne. Les sommets du mouvement sont atteints avec le *cantus firmus* dans lequel le soprano reprend le cantique, vers après vers et que chacun de ceux-ci prépare un *fugato* des trois autres voix, alto, ténor et basse. Ces phases constituent en même temps les charnières de l'architecture compositionnelle : à partir d'un plan ingénieux, Bach combine les huit vers de la mélodie du choral avec le thème chromatique de la basse. On ne s'émerveillera jamais assez devant l'idée architecturale et son résultat. Notre admiration est cependant vaine si elle ne s'arrête qu'à la construction formelle et qu'aux techniques de composition. L'idée de base de Bach est ancrée plus profondément, c'est-à-dire dans le texte de l'ensemble. Ici est évoquée la « mort amère » de Jésus et les « abîmes de détresse » des hommes. Bach souhaitait traduire ces idées dans sa musique et pas seulement réaliser une expérience formelle.

La solution adoptée par Bach pour la mise en musique du texte assigne au passage chromatique un rôle musical central ainsi une signification fondamentale au niveau du contenu. Dans l'univers de la musique baroque, il s'agit tout simplement de l'affect lié à la tristesse. En plus de cette signification, ce motif en a également une autre, imagée et concrète : d'après la tradition de la « *Musica poetica* » du 17^{ième} siècle, un ouvrage didactique consacré à la composition développé plus particulièrement dans l'Allemagne protestante et orienté vers la rhétorique de l'Antiquité, les passages chromatiques correspondaient au cours « d'une voix contre elle-même ». Avec la note de fa, le fa dièse qui précédait s'éteint ; avec le mi bémol, c'est le mi précédent qui s'éteint. Et selon cette même tradition,

les passages chromatiques sont également décrits comme « passus duriusculus », comme un « passage difficile ». Une image, « le cours d'une voix contre elle-même » est utilisée comme une représentation de l'humanité qui, à cause du péché, va à sa perte, l'autre, le « passage difficile », peut être comprise comme le « difficile » chemin de Jésus vers la croix.

Chez Bach, les motifs ont tous une signification : dans la cantate composée en 1714 à Weimar, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* [Larmes, plaintes, soucis, craintes] BWV 12, la même basse obstinée chromatique apparaît dans un contexte fortement chargé d'émotion et représente les larmes et les plaintes. Plusieurs années plus tard, Bach a remanié ce mouvement pour la *Messe en si mineur* et à cette occasion, le nouveau texte donne pour ainsi dire une deuxième dimension à l'image du « passage difficile » vers la croix : « Crucifixus etiam pro nobis », [aussi crucifié pour nous], dit le texte. La musique de ce choral initial est également extraordinairement intense. Elle est remplie de l'affect de la plainte et évoque avec des images tenaces et insistantes, les péchés des hommes et le chemin de croix du Christ.

Les mouvements suivants se passent d'explications. Le superbe duo « Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten » [Nous nous hâtons de nos pas faibles mais empressés] (second mouvement) est éloquent, avec ses images et ses gestes, avec les « emsigen Schritten » de la basse instrumentale avec les parties vocales imagées traitées en imitation, souvent en canon. On pourrait dire la même chose du récitatif « prédicateur » (troisième mouvement) puissant, plastique et fervent dans lequel la flûte traitée de manière concertante illustre si bellement le passage « macht mir das Herze wieder leicht » [me rend le cœur si léger], de l'aria de basse qui rappelle un musicien ambulant (sixième mouvement) et qui est presque un petit concerto double pour voix et hautbois et la strophe de choral final (septième mouvement), une simple prière musicale toute d'espoir et de confiance en dieu.

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

CE QUE DIEU FAIT EST BIEN FAIT

Une semaine après la création de *Jesu, der du meine Seele*, c'est-à-dire le 17 septembre 1724, la cantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* a été créée (il existe en outre deux autres cantates avec le même début de texte datant de 1726 : BWV 98 et après 1732 : BWV 100). L'évangile de ce quinzième dimanche après la Trinité (Matthieu 6, 24 à 34) raconte le sermon où il est dit de ne pas s'inquiéter pour les biens terrestres, mais plutôt de faire confiance à Dieu et de mettre tout son cœur en œuvre pour atteindre le Royaume. Avec le cantique encore bien connu aujourd'hui *Was Gott tut, das ist wohlgetan* écrit par Samuel Rodigast (1649-1708) qui sert de base à la cantate, le motif de la confiance en dieu est repris et devient le véritable thème de la cantate. Le librettiste de Leipzig a encore une fois conservé les première et dernière strophes et remanié les autres strophes en une alternance de récitatifs et d'arias.

La mélodie bien connue du cantor de Iéna, Severus Gastorius (1646-1682) se retrouve dans le chœur d'entrée, comme dans la plupart des cantates-chorals, dans la voix de soprano qui la reprend d'abord, suivie ensuite des trois autres voix qui accompagnent de manière très simple. L'orchestre d'où se détache constamment un petit groupe instrumental coloré composé d'une flûte traversière, d'un hautbois d'amour, des premiers violons et du continuo, joue ici un rôle important. L'ensemble se caractérise par un certain charme dans l'expression et un plaisir enjoué qui peut être perçu comme une évocation de l'état de celui qui a remis sa confiance en dieu.

L'aria « Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele » [Ne frémis pas, âme désespérée] (troisième mouvement) combine, comme si souvent au cours de ce cycle annuel, une difficile partie de ténor avec une flûte traversière solo virtuose. Manifestement, Bach pouvait compter en 1724 sur deux solistes d'exception qu'il

aimait faire jouer ensemble. Le recours au chromatisme dans la partie de flûte est frappant et sera repris par la voix aux paroles de « verzagte Seele » et également au mot « Kreuzeskelch » [calice de la croix] et plusieurs fois à la flûte au mot « bitter » [amer], plus tard également au mot « Gift » [poison]. Le duo « Wenn des Kreuzes Bitterkeiten » [Lorsque l'amertume de la croix] (cinquième mouvement) est composé avec art. Ce mouvement a la forme d'un tintette fugué dans lequel, soutenu par la basse continue, un duo composé des voix de soprano et d'alto fait face à un duo de flûte traversière et de hautbois d'amour. Les mots « des Fleisches Schwachheit » [la faiblesse de la chair] sont toujours soulignés par une harmonie instable, les mots « streiten » [se battre] et « nicht ergötzen » [sans plaisir] se détachent par de nombreuses coloratures à la voix. Bien que le texte ne le prévoie pas, Bach réalise une forme tripartite avec une nouvelle partie centrale (« Wer das Kreuz durch falschen Wahn » [Celui qui, dans une vaine folie, se fait une illusion de la croix]) avec un retour à la tête du thème d'entrée (« wird auch künftig nicht ergötzet » [n'aura plus tard jamais de plaisir]). La fin (sixième mouvement) est, comme si souvent, un simple choral à quatre voix.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114 AH, CHERS CHRÉTIENS, AYEZ DONC CONFIANCE

La cantate-choral qui a été créée à Leipzig à la grand-messe du 1^{er} octobre 1724, le dix-septième dimanche après la Trinité provient d'un chant du théologien originaire de Thüringen, Johannes Gigas alias Heune (1514-1581). Le texte « Wo Gott der Herr nicht bei uns hält » a été associé à la mélodie habituelle d'avant la Réforme. Le librettiste leipzigois de Bach a cette fois, en plus de conserver les première et dernière strophes inchangées, également laissé une strophe intermédiaire telle quelle (« Kein Frucht das Weinkörnlein bringt » [Le grain de blé ne porte pas de fruit], quatrième mou-

vement) alors que les autres, comme d'habitude, ont été remaniées en une série de récitatifs et d'arias alternés. Il a cependant dépassé le texte original en le reliant à l'évangile du jour, Luc 14, 1 à 11, qui raconte l'épisode de la guérison d'un hydropique auquel se joint une mise en garde contre l'orgueil évoquée dans le récitatif de basse (troisième mouvement) avec ces paroles qui s'adressent aux pêcheurs : « Das Unrecht säufst du ja / wie Wasser in dich ein, / und diese Sünden-Wassersucht / ist zum Verderben da / und wird dir tödlich sein » [L'injuste tu le bois / Comme l'eau pour ton corps / Et cette eau du péché / Est là pour te ruiner / Et pour toi sera mortelle] et, plus loin : « Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht, / Gott gleich zu werden... » [L'orgueilleux a mangé de ce fruit défendu (au paradis) / Voulant être Dieu...]

Bach revient dans son choral d'entrée à une idée génératrice qui a caractérisé trois semaines auparavant l'ouverture de la cantate *Jesu, der du meine Seele* et écrit à nouveau une sorte de chaconne, encore une fois en sol mineur, mais cette fois-ci incontestablement à la manière française, sans éléments stylistiques italiens donc, avant tout sans le lamento à la basse qui exprime l'affliction et les lamentations. Le caractère est sérieux et solennel et également empreint d'une certaine gravité, tout en fait en conformité avec l'exhortation du texte. Dans l'introduction instrumentale, Bach expose une multitude de matériaux thématiques qui seront combinés et variés tout au long du mouvement. La mélodie du cantique est déroulée, vers après vers, ici par le soprano mais d'une autre manière que dans *Jesu, der du meine Seele*, sous la forme d'un *cantus firmus* dans des valeurs de notes allongées alors que les voix d'alto, de ténor et de basse apparaissent modestement mais avec art dans un traitement homophonique ou dans une polyphonie imitative.

Comme dans le premier mouvement, le découragement et le réconfort donnent le ton de l'expression du premier aria (deuxième mouvement). La question « Wo wird diesem Jammertale / für meinen Geist die Zu-

flucht sein?» [Où donc dans cette sombre vallée / est le recours de mon esprit?] inspire à Bach un duo extraordinairement expressif avec la flûte traversière et la voix de ténor. La réponse à cette question apparaît dans un énorme contraste avec un passage animé et enthousiaste à ces mots «Allein zu Jesu Vaterhänden / will ich mich in der Schwachheit wenden.» [Seul dans les mains paternelles de Jésus / Je veux, dans ma faiblesse, trouver mon refuge.] Ensuite le mouvement revient à la question de départ dans un *da capo*.

Le moment de force revient dans le quatrième mouvement, dans la strophe inchangée de choral tenue par le soprano : «Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt» [Le grain de blé ne portera pas de fruit] que Bach fait tout simplement accompagner de quelques motifs constants et répétés au continuo. L'aria d'alto qui suit, «Du machst, o Tod, mir nun nicht fern bange» [Tu, ô mort, ne me fais plus horreur] (cinquième mouvement), rempli d'une expression d'espoir, est d'autant plus émouvant qu'il est le seul de la cantate à être en mode majeur. Un peu partout, y compris dans l'euphonie des sixtes et des tierces parallèles entre la voix et le hautbois règne une ambiance de fête, mais aux mots «es muß ja so einmal gestorben sein» [Je dois donc trouver un jour la mort] cette atmosphère est assombrie par de frappantes incursions en mode mineur. Un choral (septième mouvement) conclut la cantate avec de simples déclarations dogmatiques dans une expression de confiance en dieu.

© Klaus Hofmann 2004

NOTES DE LA PRODUCTION

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

Cette cantate nous est parvenue sous la forme de la partition manuscrite de la main même de Bach, présentement à Cracovie en Pologne, et des parties sépa-

rées, conservées par le Bach-Archiv de Leipzig.

À l'occasion d'une nouvelle interprétation de cette cantate vers le milieu des années 1730, Bach a ajouté l'indication *tacet* (omission) à la partie d'orgue du second jusqu'au cinquième mouvements (bien qu'il n'ait pas rayé la partie d'une ligne diagonale). *Tacet* apparaît sur les parties d'orgue des cantates BWV 5, 9, 94, 100, 139 et 177 qui ont été composée ou interprétée de nouveau durant les années 1730, suggérant qu'il s'agissait là d'une particularité de son travail à cette période. Puisqu'il est inconcevable que l'élément harmonique ait été omis d'une interprétation dans de telles circonstances, on peut donc croire que soit le clavecin, soit le luth, ont été utilisés. Nous avons opté, dans cet enregistrement, pour le clavecin.

Un autre problème surgit avec l'identification de l'instrument devant jouer la mélodie du choral avec le soprano dans les premier et sixième mouvements. Il serait normal qu'une telle partie soit tenue par le cor («Corno») mais les parties originales contiennent l'indication instrumentale imprécise de «Corno». On pourrait penser qu'il s'agit ici d'une faute d'orthographe pour l'habituel «Corno» mais Matthias Wendt, éditeur de la *Neue Bach-Ausgabe* (la nouvelle édition critique des œuvres de Bach), soulève la possibilité que cette indication pourrait référer au «cornetto» (*zink* en allemand) et donne plusieurs exemples de l'usage que Bach fait de cet instrument à vent en bois et à embouchure (BWV 4, 23, 28, 64, 101, 118 et 133). À l'exception du BWV 133 cependant, tous les exemples mentionnés par Wendt sont usage du cornetto avec le trombone et il était très inhabituel pour Bach d'utiliser cet instrument seul. De plus, dans le cas du BWV 133, à la lumière de l'étendue, du recours aux harmoniques naturelles et de certaines des ornementsations, cette partie ne peut être tenue par le cor. Dans le cas du BWV 99 cependant, pratiquement rien ne s'oppose à une interprétation sur le cor en fa et nous avons ainsi décidé de jouer cette partie sur cet instrument.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114

Cette cantate nous est parvenue sous la forme de la partition manuscrite de la main même de Bach qui aurait été léguée à sa mort à son fils Wilhelm Friedemann (et est aujourd'hui la propriété d'un collectionneur privé aux Etats-Unis) et des parties séparées, héritées par Anna Magdalena et présentement conservées par le Bach-Archiv de Leipzig.

En ce qui concerne l'instrumentation du continuo, seuls les premier et cinquième mouvements sont fournis avec la basse chiffrée même sur les parties séparées non transposées, ce qui nous laisserait croire qu'un instrument harmonique capable de jouer au même *Cammer-Ton* (la¹ à environ 415 Hz) que le violoncelle a été utilisé. C'est pour cette raison que nous avons opté pour le clavecin. (On doit cependant noter que la basse chiffrée ne date pas de la création mais plutôt de la seconde interprétation de la cantate. L'éditeur de l'œuvre dans l'édition des œuvres complètes de Bach présume néanmoins que le chiffrage a été ajouté du vivant de Bach.)

© *Masaaki Suzuki 2004*

Cet enregistrement a été réalisé 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 et 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 musiciens spécialisés en interprétation sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse de l'époque 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 de l'époque des œuvres ; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité sonore 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, donne des concerts réguliers et présente les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Université pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transféra 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 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 a été invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Les 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 réalisé plusieurs enregistrements chez BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internatio-

nale. 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 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 avec l'ensemble 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 de Musique de Tokyo. Il a reçu 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. En tant que 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 poursuivit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Mauranc et Gérard Souzay. Elle a gagné des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (dans le rôle de Cherubino dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la musique contemporaine avec une spécialité en mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Daniel Taylor est aujourd'hui l'un des jeunes contre-ténors les plus en demande. Il a fait ses débuts à la scène dans une production du metteur en scène Jonathan Miller de *Rodelinda* de Haendel alors que ses débuts à Glyndebourne, dans *Theodora* de Haendel, ont été salués par la critique. Il reçoit de plus en plus d'invitations des meilleurs ensembles spécialisés en musique ancienne ou contemporaine au monde et se produit dans des opéras, des oratorios, des œuvres symphoniques, des récitals et des films. Il est le fondateur et le directeur artistique du Theatre of Early Music, un ensemble jouant sur instruments anciens basé à Montréal et composé de musiciens du monde entier. Daniel Taylor a complété ses études à l'Université McGill puis à l'Université de Montréal et a poursuivi sa formation auprès des spécialistes européens en musique baroque. Il est le directeur artistique du Festival de musique ancienne de Montréal et professeur invité à l'Université McGill.

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 Montegrinfolfo 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 Montegrinfolfo 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 Nikiikai.

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 auprès 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*



MAKOTO SAKURADA *tenor*



DANIEL TAYLOR *counter-tenor*



PETER KOOIJ *bass*

JESU, DER DU MEINE SEELE, BWV 78

1. [CHORUS]

Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bittern Tod
Aus des Teufels finstern Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen
Und mich solches lassen wissen
Durch dein angenehmes Wort,
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

2. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Wir eilen mit schwachen,
doch emsigen Schritten,
O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.
Du suchest die Kranken
und Irrenden treulich.
Ach höre, wie wir
Die Stimmen erheben, um Hülfe zu bitten!
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

3. RECITATIVO *Tenore*

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,
Ach! ich irre weit und breit.
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,
Verläßt mich nicht in dieser Sterblichkeit.
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.
Der Geist zwar spricht:
ach! wer wird mich erlösen?
Aber Fleisch und Blut zu zwingen
Und das Gute zu vollbringen,
Ist über alle meine Kraft.
Will ich den Schaden nicht verhehlen,
So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.
Drum nehm ich nun
der Sünden Schmerz und Pein
Und meiner Sorgen Bürde,
So mir sonst unerträglich würde,

1. [CHORUS]

Jesus, you who have my soul
Through your bitter death
From the devil's dark pit
And that heavy grief of the soul
Powerfully rescued
And have assured me of this
Through thy pleasant word,
Be now, o God, my treasure!

2. ARIA DUET *Soprano, Alto*

We hasten with weak
Yet eager steps,
O Jesus, o master, to you for your help.
You seek the sick
And the erring most faithfully.
Ah, listen, as we
Raise our voices to ask for help!
May your graceful countenance look well upon us!

3. RECITATIVO *Tenore*

Ah! I am a child of sin,
Ah! I wander far and wide.
The leprosy of sin, which is found in me
Leaves me not in my mortal condition.
My will attends only to evil.
Indeed the spirit says:
Ah! who will redeem me?
But to compel flesh and blood
And to perform good deeds,
Is more than all my strength can manage.
If I were not to hide my wrongdoing,
Then I could not count how often I am in error.
Therefore I take now
The pain and hurtfulness of sin
And the burden of my worries,
Which otherwise would be unbearable to me,

Ich liefere sie dir, Jesu, seufzend ein.
Rechne nicht die Missetat,
Die dich, Herr, erzürmet hat!

4. ARIA Tenore

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,
Macht mir das Herz wieder leicht
Und spricht mich frei.
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,
So stehet Jesus mir zur Seite,
Daß ich beherzt und sieghaft sei.

5. RECITATIVO Basso

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,
Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,
Sind ihm nunmehr Siegeszeichen
Und können mir verneute Kräfte reichen.
Wenn ein erschreckliches Gericht
Den Fluch vor die Verdammten spricht,
So kehrt du ihn in Segen.
Mich kann kein Schmerz
und keine Pein bewegen,
Weil sie mein Heiland kennt;
Und da dein Herz
vor mich in Liebe brennt,
So lege ich hinwieder
Das meine vor dich nieder.
Dies mein Herz, mit Leid vermenget,
So dein teures Blut besprenget,
So am Kreuz vergossen ist,
Geb ich dir, Herr Jesu Christ.

6. ARIA Basso

Nun du wirst mein Gewissen stillen,
So wider mich um Rache schreit,
Ja, deine Treue wird's erfüllen,
Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.
Wenn Christen an dich glauben,
Wird sie kein Feind in Ewigkeit
Aus deinen Händen rauben.

And yield them with a sigh to you, Jesus.
Do not count the misdeeds
That have angered you, o Lord!

4. ARIA Tenor

The blood that cancels out my guilt
Eases my heart once again
And pronounces me free.
If hell's army calls me to fight,
Jesus will stand alongside me,
So that I am in good spirits and victorious.

5. RECITATIVO Bass

The wounds, nails, crown and grave,
The blows that were given there to the Saviour,
Are henceforth his emblems of victory
And can give me renewed strength.
If a terrifying judgement
Utters a curse upon those who are damned,
You will transform it into a blessing.
No pain, no hurt
Can move me,
Because my Saviour knows them;
And since your heart
Burns with love for me,
Then once again I lay down
What is mine before you.
This my heart, with multiplied suffering,
Thus sprinkled with your dear blood,
That was spent on the cross,
I give to you, Lord Jesus Christ.

6. ARIA Bass

Now you will quieten my conscience,
Which clamours against me for revenge,
Yes, your faith will fill it,
Because your word builds up hope.
If Christians believe in you,
No enemy, in all eternity,
Will steal them away from you.

7. CHORAL

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,
Laß mich ja verzagen nicht;
Du, du kannst mich stärker machen,
Wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
Bis ich fröhlich werde schauen
Dich, Herr Jesu, nach dem Streit
In der süßen Ewigkeit.

7. CHORALE

Lord, I believe, help my weakness,
Let me not despair;
You, you can make me stronger,
When sin and death attack me.
I will have faith in your goodness,
Until, joyfully, I shall see
You, Lord Jesus, after the battle
In sweet eternity.

WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 99

8 1. CORO

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.
Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten;
Drum laß ich ihn nur walten.

9 2. RECITATIVO *Basso*

Sein Wort der Wahrheit steht fest
Und wird mich nicht betrügen,
Weil es die Gläubigen nicht fallen
noch verderben läßt.
Ja, weil es mich den Weg
zum Leben führt,
So faßt mein Herze sich
und lasset sich begnügen
An Gottes Vätertreu und Huld
und hat Geduld,
Wenn mich ein Unfall rühret.
Gott kann mit seinen Allmachtshänden
Mein Unglück wenden.

1. [CHORUS]

What God does is well done,
His will remains just;
However he deals with my affairs,
I will silently keep to him.
He is my God,
Who in times of need
Well knows how to protect me;
Therefore I let him alone rule.

2. RECITATIVO *Bass*

His word of truth stands firm
And will not betray me,
Because it will not let the faithful fall
Or be ruined.
Indeed, as it leads me
On the path to life,
My heart shall take hold of itself
And allow itself to be satisfied
With God's paternal faith and mercy
And it will be patient
If misfortune should befall me.
God, with his all-powerful hands,
Can transform my misfortune.

10 3. ARIA *Tenore*

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!
Gott ist dein weiser Arzt
und Wundermann,
So dir kein tödlich Gift einschenken kann,
Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

11 4. RECITATIVO *Alto*

Nun, der von Ewigkeit geschloß'ne Bund
Bleibt meines Glaubens Grund.
Er spricht mit Zuversicht
Im Tod und Leben:
Gott ist mein Licht,
Ihm will ich mich ergeben.
Und haben alle Tage
Gleich ihre eigne Plage,
Doch auf das überstandne Leid,
Wenn man genug geweinet,
Kommt endlich die Errettungszeit,
Da Gottes treuer Sinn erscheint.

12 5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten
Mit des Fleisches Schwachheit streiten,
Ist es dennoch wohlgetan.
Wer das Kreuz durch falschen Wahn
Sich vor unerträglich schätzt,
Wird auch künftig nicht ergötzet.

13 6. CHORAL

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten;
Drum laß ich ihn nur walten.

3. ARIA *Tenor*

Just do not shudder, desparate soul,
If the cup of suffering tastes so bitter!
God is your wise doctor
And provider of miracles,
So he cannot pour you deadly poison
Although its sweetness might remain hidden.

4. RECITATIVE *Alto*

Now, the bond sealed by eternity
Remains the foundation of my faith.
It speaks confidently
In death and life:
God is my light,
I shall devote myself to him.
And even if each day
May have its own trouble,
Yet, after the sorrow has been withstood,
When enough tears have been shed,
The time of redemption will finally come,
When God's faithfulness becomes apparent.

5. ARIA DUET *Soprano, Alto*

When the bitternesses of the cross
Fight with the weakness of the flesh,
All the same: it is well done.
Whoever regards the cross as unbearable,
Because of his own misjudgement,
Will, even in the future, never find delight.

6. CHORALE

What God does is well done,
I will cling to this.
If trouble, death and misery drive me
Along a rough path,
God will,
In a paternal manner,
Hold me in his arms;
Therefore I let him alone rule.

ACH, LIEBEN CHRISTEN, SEID GETROST, BWV 114

14 1. [Chorus]

Ach, lieben Christen, seid getrost,
Wie tut ihr so verzagen!
Weil uns der Herr heimsuchen tut,
Laßt uns von Herzen sagen:
Die Straf wir wohl verdienten han,
Solchs muß bekennen jedermann,
Niemand darf sich ausschließen.

15 2. ARIA *Tenore*

Wo wird in diesem Jammertale
Vor meinen Geist die Zufucht sein?
Allein zu Jesu Vaterhänden
Will ich mich in der Schwachheit wenden;
Sonst weiß ich weder aus noch ein.

16 3. RECITATIVO *Basso*

O Sünder, trage mit Geduld,
Was du durch deine Schuld,
Dir selber zugezogen!
Das Unrecht säufst du ja
Wie Wasser in dich ein,
Und diese Sündenwassersucht
Ist zum Verderben da
Und wird dir tödlich sein.
Der Hochmut aß vordem von der verbotnen Frucht,
Gott gleich zu werden;
Wie oft erhebst du dich mit schwülstigen Gebärden,
Daß du erniedrigt werden mußt.
Wohlan, bereite deine Brust,
Daß sie den Tod und Grab nicht scheut,
So kämmst du durch ein selig Sterben
Aus diesem sündlichen Verderben
Zur Unschuld und zur Herrlichkeit.

[Chorus]

Ah, dear Christians, be comforted,
How despairingly you are behaving!
Because the Lord brings disaster upon us,
Let us say from our hearts:
We have indeed deserved our punishment,
Each among us must acknowledge this,
No one may be exempt.

2. ARIA *Tenor*

Where can the refuge of my spirit be found
In this valley of woe?
Only to Jesus' paternal hands
Do I wish to turn in weakness;
Otherwise I know neither out nor in.

3. RECITATIVE *Bass*

O sinner, bear patiently
That which you have brought upon yourself
Through your own guilt!
You imbibe injustice
As though it were water,
And this drosopy of sin
Will end in destruction
And will be fatal for you.
Pride first consumed the forbidden fruit,
So as to be like God;
How often do you boast with pompous behaviour,
So that you must be made humble.
Verily, prepare your heart,
So that it will not be afraid of death and the grave,
Then you will come, through a blessed death,
Out of this sinful destruction
To innocence and glory.

17 4. CHORAL *Soprano*

Kein Frucht das Weizenkörnlein bringst,
Es fall denn in die Erden;
So muß auch unser irdscher Leib
Zu Staub und Aschen werden,
Eh er kömmt zu der Herrlichkeit,
Die du, Herr Christ, uns hast bereit'
Durch deinen Gang zum Vater.

18 5. ARIA *Alto*

Du machst, o Tod,
mir nun nicht ferner bange,
Wenn ich durch dich
die Freiheit nur erlange,
Es muß ja so einmal gestorben sein.
Mit Simeon will ich in Friede fahren,
Mein Heiland will mich in der Gruft bewahren
Und ruft mich einst zu sich verklärt und rein.

19 6. RECITATIVO *Tenore*

Indes bedenke deine Seele
Und stelle sie dem Heiland dar;
Gib deinen Leib und deine Glieder
Gott, der sie dir gegeben, wieder.
Er sorgt und wacht,
Und so wird seiner Liebe Macht
Im Tod und Leben offenbar.

20 7. CHORAL

Wir wachen oder schlafen ein,
So sind wir doch des Herren;
Auf Christum wir getauft sein,
Der kann dem Satan wehren.
Durch Adam auf uns kömmt der Tod,
Christus hilft uns aus aller Not.
Drum loben wir den Herren.

4. CHORALE *Soprano*

No fruit is borne by the grain of wheat
Unless it falls upon the earth;
Thus our earthly body must also
Become dust and ashes
Before it comes to the glory
That you, Lord Christ, have prepared for us
Through your journey to the Father.

5. ARIA *Alto*

O death, you make me
Fearful no longer;
If through you
I shall attain freedom,
One day, indeed, one must die.
With Simeon I will depart in peace,
My Saviour will keep me safe me in the tomb
And one day call me to himself, transfigured and pure.

6. RECITATIVE *Tenore*

Therefore give consideration to your soul
And present it to the Saviour;
Return your body and your limbs
To God, who gave them to you.
He takes care and watches over us,
And so the power of his love
Becomes apparent in death and life.

7. CHORALE

Whether we wake or fall asleep,
We are still the Lord's;
If we are baptized as Christians,
Then Christ can protect us against Satan.
Through Adam death comes upon us,
Christ helps us to escape from all danger.
Therefore we praise the Lord.

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC



RECORDING DATA

Recorded on 14th-17th February 2003 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Recording producer: Ingo Petry
Sound engineer: Andreas Ruge
Digital editing: Christian Starke
Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann and Masaaki Suzuki 2004
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
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, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

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

BIS-CD-1361 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki

Photo: K. Miura