



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



31

Ich freue mich in dir
CANTATAS ▶91 ▶101 ▶121 ▶133

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 31 · LEIPZIG 1724

GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST, BWV 91

15'32

Kantate zum 1. Weihnachtstag (25. Dezember 1724). Text: [1, 2, 6] Martin Luther 1524; [3-5] anon.

Corno I, II, Timpani, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Fagotto, Organo

- 1** 1. [Chorus]. *Gelobet seist du, Jesu Christ...* 2'36
Corno I, II, Timpani, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 2** 2. Recitativo (Soprano). *Der Glanz der höchsten Herrlichkeit...* 1'37
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 3** 3. Aria (Tenore). *Gott, dem der Erden Kreis zu klein...* 2'31
Oboe I, II, III, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)
- 4** 4. Recitativo (Basso). *O Christenheit! Wohlan, so mache die bereit...* 1'17
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 5** 5. Aria Duetto (Soprano, Alto). *Die Armut, so Gott auf sich nimmt...* 6'42
Violino I, II unisoni, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
- 6** 6. Chorale. *Das hat er alles uns getan...* 0'40
Corno I, II, Timpani, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

NIMM VON UNS HERR, DU TREUER GOTT, BWV 101

26'15

Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis (13. August 1724). Text: [1, 3, 5, 7] Martin Moller 1584; [2, 4, 6] anon.

Cornetto, Trombone I, II, III, Flauto traverso, Oboe I, II, Taille, auch Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- 7** 1. [Chorus]. *Nimm von uns Herr, du treuer Gott...* 7'42
Cornetto, Trombone alto/tenore/basso, Flauto traverso, Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 8** 2. Aria (Tenore). *Handle nicht nach deinen Rechten...* 3'08
Flauto traverso solo, Continuo (Violoncello, Organo)* *See notes by Masaaki Suzuki
- 9** 3. Recitativo (Soprano). *Ach! Herr Gott, durch die Treue dein...* 2'05
Continuo (Violoncello, Cembalo)
- 10** 4. Aria (Basso). *Warum will du so zornig sein?...* 4'14
Oboe I, II, Taille, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)

- 11** 5. Recitativo (Tenore). *Die Sünd hat uns verderbet sehr...* 1'58
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 12** 6. Aria (Soprano, Alto). *Gedenk an Jesu bitterm Tod!...* 6'10
Flauto traverso, Oboe da caccia, Continuo (Violoncello, Organo)
- 13** 7. Chorale. *Leit uns mit deiner rechten Hand...* 0'45
Corretto, Trombone alto/tenore/basso, Flauto traverso, Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON, BWV 121

16'42

Kantate zum 2. Weihnachtstag (26. Dezember 1724). Text: [1, 6] Martin Luther 1524; [2-5] anon.

Corretto, Trombone I, II, III, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- 14** 1. [Chorus]. *Christum wir sollen loben schon...* 2'50
Corretto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 15** 2. Aria (Tenore). *O du von Gott erhöhte Kreatur...* 4'17
Oboe d'amore solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)
- 16** 3. Recitativo (Alto). *Der Gnade unermesslich's Wesen...* 1'08
Continuo (Violoncello, Organo)
- 17** 4. Aria (Basso). *Johannis freudvolles Springen...* 6'25
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 18** 5. Recitativo (Soprano). *Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?...* 0'53
Continuo (Violoncello, Organo)
- 19** 6. Choral. *Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt...* 1'00
Corretto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

ICH FREUE MICH IN DIR, BWV 133

17'35

Kantate zum 3. Weihnachtstag (27. Dezember 1724). Text: [1, 6] Kaspar Ziegler 1697; [2-5] anon.

Corretto, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- 20** 1. [Chorus]. *Ich freue mich in dir...* 3'49
Corretto, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 21** 2. Aria (Alto). *Getrost! es fasst ein heilger Leib...* 3'57
Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)

- 22 3. Recitativo (Tenore). *Ein Adam mag sich voller Schrecken ...* 1'02
Continuo (Violoncello, Organo)
- 23 4. Aria (Soprano). *Wie lieblich klingt es in den Ohren ...* 6'39
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 24 5. Recitativo (Basso). *Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz ...* 1'00
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- 25 6. Choral. *Wohlan, so will ich mich ...* 0'58
Cornetto, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

TT: 77'25

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

CONCERTO PALATINO *cornetto & trombone*

directed by MASAOKI SUZUKI

Instrumental and Vocal Soloists:

YUKARI NONOSHITA *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOOIJ *bass*

LILIKO MAEDA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore / oboe da caccia*

HIDEMI SUZUKI *cello* · NAOKO IMAI *organ* · MASAOKI SUZUKI *harpischord*

Chorus

Soprano: Yukari Nonoshita
 Minae Fujisaki
 Yoshie Hida

Alto: Robin Blaze
 Tamaki Suzuki
 Sumihito Uesugi

Tenore: Gerd Türk
 Satoshi Mizukoshi
 Yosuke Taniguchi

Basso: Peter Kooij
 Daisuke Fujii
 Yosuke Watanabe

Orchestra

Corno I: Toshio Shimada
 Corno II: Sayuri Iijima
 Timpani: Atsushi Sugahara
 Flauto traverso: Liliko Maeda
 Oboe / Oboe d'amore / Oboe da caccia: Masamitsu San'nomiya
 Atsuko Ozaki*
 Takahiro Fujii**

Violino I: Natsumi Wakamatsu (leader)
 Yuko Takeshima
 Kaori Toda

Violino II: Azumi Takada
 Yuko Araki
 Yukie Yamaguchi

Viola: Yoshiko Morita
 Amiko Watabe

Continuo:

Violoncello: Hidemi Suzuki
 Contrabbasso: Seiji Nishizawa
 Fagotto: Kiyotaka Dosaka
 Cembalo: Masaaki Suzuki
 Organo: Naoko Imai
 Tuner: Akimi Hayashi

CONCERTO PALATINO

Cornetto: Bruce Dickey
 Trombone alto: Ole-Kristian Andersen
 Trombone tenore: Charles Toet
 Trombone basso: David Yacus

* BWV 91: Ob II; BWV 101: Taille; BWV 133: Oboe II

** BWV 91: Ob III; BWV 101: Ob II

The four church cantatas by Johann Sebastian Bach on this disc were written during his second year of service in Leipzig, as part of the so-called chorale cantata year. This was a major sacred music project, never completed, which aimed to provide a cantata for the main church service of every Sunday and feast day in the church year that was not based on the usual gospel reading for the day in question but on a well-known hymn.

The starting point for the realization of the cantata project was clearly a specific textual and musical conception whereby, in Bach's setting, the first and last strophes of the hymn remained textually unaltered and retained the usual melody, whilst the texts of the inner strophes were reworked as the basis of arias and recitatives. The revision was entrusted to a poetically and theologically competent specialist – whose name is nowhere specified; we are forced to rely upon supposition to identify him. There is much to suggest that he was the former deputy headmaster of the Thomaschule, Andreas Stübel (1653-1725).

It is likely that the hymns were selected in close collaboration with the minister. As a rule, the chosen chorales were appropriate for the day in question, especially for its gospel reading, which formed the basis of the sermon. We may assume that, in accordance with a late-seventeenth-century Leipzig tradition, the minister also commented on the hymn text and placed it in the context of the gospel reading for that day.

GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST

MAY YOU BE PRAISED, JESUS CHRIST, BWV 91

The cantata *Gelobet seist du, Jesu Christ* was heard for the first time at the service in Leipzig on the first day of Christmas 1724. The Christmas carol on which is based (and which is still often sung today) had long been associated with this day in Leipzig. Its text is by

Martin Luther, who alluded in the first strophe to a late mediæval song; the melody too is based on an earlier model. The hymn is closely linked with the gospel reading for that day – Luke 2, 1-14, the story of the birth of Jesus, the announcement to the shepherds and the angels' song of praise.

As befits the status of this feast day, Bach's orchestra includes not only strings and oboes but also horns and timpani, which give a particular splendour to the opening and concluding choruses. In the first movement, the three instrumental groups perform as separate entities in a lively alternation with and against each other. The motivic material that dominates the entire piece is presented in the opening bars, in canon-like writing above a pedal point. The hymn melody appears line by line in the soprano; the lower voices do not have the task of anticipating the *cantus firmus* entries but serve a purely contrapuntal function, taking their motivic material essentially from the orchestral *ritornello*.

In the text of the soprano recitative 'Der Glanz der höchsten Herrlichkeit' ('The splendour of the highest magnificence'), Bach's librettist has quoted almost all the lines of the original hymn – cf. the cantata *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*. Bach adopts a similar procedure as in that cantata, treating the chorale quotations as such in musical terms and emphasizing them by means of an *ostinato* motif the constantly repeats the first line of the chorale. The tenor aria 'Gott, dem der Erden Kreis zu klein' ('God, for whom the earth's orbit is too small') seems to be intended as a scene by the manger, in which the three oboes represent the shepherds' shawms. The dance-like character and folk style, reminiscent for instance of Polish folk music, also point in this direction. The bass recitative 'O Christenheit! Wohlan, so mache dich bereit' ('O Christendom! Now make yourself ready') has an espe-

cially striking ending, which uses the grand melodic span of a rising chromatic seventh as an image of the passage through the earthly 'valley of torment'. In the soprano and alto duet 'Die Armut, so Gott auf sich nimmt' ('The poverty that God assumes') Bach assigns a special role to the violins. Throughout the first part of the movement they insist on the rhythmically stereotyped figures from the opening *ritornello*. It would seem, however, that Bach saw this as a means of unifying the movement by means of a single motivic backdrop; in the vocal parts, new themes constantly emerge from the text. In the middle of the aria we find a release from the stereotypes and, simultaneously, a concentration of the thematic action: the continuo takes up the violins' motifs, and both instrumental parts adopt the chromaticism of the vocal lines. The cantata ends simply with the last strophe of Luther's hymn. In the last two bars, however, the horns and drums recall the festive splendour of the introductory chorus with a sort of flourish on the words 'Kyrie eleis' ('Lord, have mercy').

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT

TAKE FROM US, O FAITHFUL GOD, BWV 101

Bach's cantata *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* was written for the tenth Sunday after Trinity in 1724, which that year fell on 13th August. On this Sunday the Church has long remembered the destruction of Jerusalem in the year 70 AD, which is interpreted as God's judgement on the people of Israel. The reading for the day is Jesus' lament about Jerusalem and the prophecy of its destruction according to Luke 19, 41-48. In Leipzig it was traditional to sing the hymn *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* (*Take from us, O faithful God*) on that day – a hymn that was written in 1584 during an outbreak of the plague and beseeches God to rescind his punishment (as which the

plague was interpreted), to protect against all dangers and to grant mercy, comfort and salvation. The text, by Martin Moller (1547-1606, active as a cantor and church minister in Silesia and Saxony) is based on an older Latin poem (*Aufer immensam, aufer iram*, Wittenberg 1541), whilst the melody can be traced back via Martin Luther's *Vater unser im Himmelreich* (*The Lord's Prayer*, 1539) into the fourteenth century. On this occasion, Bach's librettist has integrated as many lines as he could from the original poem. An exception is the second movement, the text of which contains no quotations at all. In the two recitatives, all the lines of the paraphrased verse are included, skilfully intermingled with newly written verse. At times the librettist also alludes to the gospel reading, for instance with the last lines of the second movement, 'dass wir nicht durch sündlich Tun wie Jerusalem vergehen' ('So that through our sinful deeds we shall not pass away like Jerusalem!') or the term 'feindlichen Zerstoren' ('hostile destruction') in the third movement.

The opening movement is intentionally archaic in tone. This applies in general terms to the its sonority, which acquires its special colour from the old-fashioned reinforcement of the choral parts with a quartet of cornet and three trombones. Above all, however, it applies to the compositional technique, which is clearly oriented around the strict counterpoint of old motet writing. Thus the vocal part, in isolation, resembles at first glance an old-style *cantus firmus* motet. The hymn melody is in the soprano, presented line by line in long note values, and each of these sections is preceded by a *fugato* on the line of text involved. An unusual role is played by the orchestra of three oboes, strings and continuo. To a large extent it is independent of the vocal lines but, nonetheless, it is written in a more 'vocal' style and is based on its own thematic material. Special importance is attached to the idea

the begins with 'knocking' repeated notes, heard at the beginning of the movement from the first violin and then repeatedly throughout the movement, and also to the three-note 'sigh' motif that appears towards the end of the instrumental introduction and carries on to accompany the entire first line from the choir. It is this motif in particular that lends the movement its character of profound mourning and imploring lamentation.

The remaining movements admittedly belong very much to Bach's own time. In the tenor aria 'Handle nicht nach deinen Rechten' ('Do not act according to your laws') a demanding vocal line is coupled with a highly virtuosic instrumental part for the transverse flute – then a novelty among orchestral instruments – for which, in 1724 at least, Bach must have been able to call on the services of an extraordinarily talented performer. (This was not the case when the cantata was performed again a few years later; Bach then transferred this part to the violin.) In the following soprano recitative, with its mixture of original lines of text and newly composed verse, Bach follows the changes in text level precisely: the chorale lines appear as *ariosi* with the freely adapted chorale melody, accompanied by *ostinato* motifs from the continuo, whilst the newly written sections are set in the then fashionable *secco* recitative style. The bass aria 'Warum willst du so zornig sein' ('Why do you want to be so angry?'), exquisitely scored with three oboes, is an unusual piece in other respects as well. The typical baroque 'unity of emotion' is broken by the change of emotional spheres, made evident by the change of tempo (*vivace* – *andante*, *adagio*). Alongside the expression of the most violent rage we find humble, beseeching gestures. Moreover, there is a clear reference to the chorale: in the first line of the aria (which is derived from the original poem) Bach quotes the

chorale melody, which later appears in its entirety from the wind instruments. In his treatment of the text in the tenor recitative 'Die Sünd hat uns verderbet sehr' ('Sin has done us great harm') Bach follows the same procedure as in the soprano recitative, except that the chorale melody now appears unaltered, in its original form. The duet for soprano and alto 'Gedenk An Jesu bittern Tod' ('Remember Jesus' bitter death'), a quintet in *siciliano* rhythm, is an expressive, meditative and unusually concentrated piece in which everything develops from the first three-and-a-half bars with the chorale quotation from the oboe da caccia and its attendant counterpoint from the flute. After so much lofty art, the final strophe of the chorale sounds like a modest prayer in a beautiful, simple four-part setting.

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON

WE SHOULD ALREADY PRAISE CHRIST, BWV 121

Bach's cantata *Christum wir sollen loben schon* was written for the second day of Christmas in 1724. Luther's hymn (based on the Latin hymn *A solis ortus cardine* by Caelius Sedulius, c.430) with its attendant melody (Erfurt 1524) may also have been popular in Leipzig at Christmas. It does not have an especially close connection with the gospel reading for the day (Luke 2, 15-20), which tells of the shepherds at the manger, although the shepherds are mentioned at one point. Bach's librettist made isolated allusions to the gospel text, for instance at the end of the fourth movement with the words 'so will mein Herze von der Welt zu deiner Krippen brünstig dringen' ('My heart wishes to hasten onward from this world to your manger') and the beginning of the fifth: 'Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?' ('But how does it [my heart] regard you in your manger?').

On hearing the first bars of this work, many a listener at the first performance must have been struck

by the impression that, for once, it was not a cantata but a motet. Indeed, Bach composed the opening chorus entirely in the style of a motet. He adds cornet and trombones, reinforced by the other orchestral instruments – an oboe d'amore, violins and viola – as well as the vocal parts; only the continuo is to a large extent independent. Once again the *cantus firmus* is in long note values in the soprano, and the melody is presented line by line, interrupted by lengthy anticipations of it in the three lower parts. What gives the movement its special imprint – and ultimately characterizes it as a contemporary work (in Bach's terms) with a requirement for wide-ranging thematic and motivic connections – is the counterpoint to the first line of the chorale. Initially in the continuo, this moves first to the tenor, then the alto, and then again the continuo; in fact, it runs through the entire 'motet'.

As if to counterbalance such a display of vocal writing, the tenor aria 'O du von Gott erhöhte Kreatur' ('O creature exalted by God') is very instrumental in character: the voice competes with the oboe d'amore – even, at the beginning of each line, at the expense of natural text declamation. At the end of the alto recitative 'Der Gnade unermesslichs Wesen' ('The immeasurable being of grace') we find a peculiarity that will delight connoisseurs: in a surprising modulation in the penultimate bar, a diminished seventh chord is enharmonically reinterpreted so that the music reflects the mystery of which the text speaks: 'Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren' ('God chooses the pure body as a temple in his honour, so he can come to humankind in his wonderful way'). The bass aria 'Johannis freudenvolles Springen' ('John's joyful leaping') is a particularly infectious piece. The lively string writing, with a prominent part for the first violin, must have been inspired by the text. It is an

allusion to the episode mentioned in Luke 1, 39-55: Mary visits the pregnant Elisabeth, the future mother of John the Baptist. When Mary greets her, the child in the womb leaps; she is filled with the Holy Spirit and recognizes Mary as the future mother of the Messiah. The end of the soprano recitative 'Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen' ('But how does it regard you in your manger?') uses a joyful melodic figure to announce a 'jauchzend Lob- und Danklied' ('joyful song of praise and thanks') – and Bach immediately keeps his promise. The final choral is an exquisite harmonization of the modal melody and, as if reflecting upon the word 'Ewigkeit' ('evermore'), the final note is long held and festively supported by the lower parts.

ICH FREUE MICH IN DIR I REJOICE IN YOU, BWV 133

In Bach's time it was usual to celebrate a third day of Christmas, and this was the occasion for which his third Christmas cantata for 1724, *Ich freue mich in dir*, was written. Unlike its two predecessors, it was based on an almost contemporary hymn by the poet Kaspar Ziegler (1621-1690) with a melody of unknown provenance from around 1700. We cannot know whether or not this hymn was already familiar to the Leipzig congregation. It does not have a direct association with the gospel reading for that day – John 1, 1-14, the prologue to St. John's Gospel. The priest may have established such a link himself.

For his third Christmas cantata, too, Bach wrote a wonderful opening movement, but he paid appreciable heed to the limitations of his singers, who had to perform on numerous occasions on consecutive feast days. This time the centre of gravity in the opening movement is in the orchestra – more specifically in the first violin, which here plays a dominant *concertante*

role, while even the two oboi d'amore are content to reinforce the second violin and viola. Extended *ritornello* passages form a framework and link the choral entries, which this time are almost exclusively in the homophonic style of Bach's final chorales. The exceptions, for obvious reasons, are the sixth line, 'ach, wie ein süßer Ton' ('Oh, what a sweet sound') and the last one, 'der große Gottessohn' ('the great Son of God').

Among the remaining movements, the soprano aria 'Wie lieblich klingt es in den Ohren' ('How pleasurable these words sound') stands out, a charming, slightly playful piece that is about aural perception and thus of immediate relevance in a musical context. A trill is found as early as the second note, an echo as early as the second bar, a playful figure in the continuo, a surprising violin solo and *bariolage* passages that exploit the alternation of stopped and open strings. The middle of this *da capo* aria contrasts with what has gone before in almost every respect – tempo, pulse and scoring. Then the continuo suddenly falls silent and a piece of rare beauty and tenderness emerges. Surprises, then, even on the third consecutive day of Bach cantata performances! At the end, however, we return to familiar territory: a simple four-part choral setting of the last hymn verse rounds the work off.

© *Klaus Hofmann 2006*

PERFORMANCE NOTES

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT

TAKE FROM US, O FAITHFUL GOD, BWV 101

Bach's own manuscript of this work has been lost and the basic materials for it are the 18 original parts housed in the Bach Archive in Leipzig. It is on the basis of these that we need to consider the second movement. According to the *Neue Bach Ausgabe* (ed. Robert Marshall), one may assume that this movement had already been deleted from the traverso part before the first performance, and that the part was played on the violin at the first performance¹. But Klaus Hofmann views this matter differently². His attention was drawn to the existence of parts referred to by Alfred Dürr as 'Anonimus Vn' and belonging to three of the chorale cantatas (BWV 94, 101, 8) dating from 1724. This individual was probably a flautist who frequently took part in Bach's own performances. In the case of BWV 101, the part (A14) in his own hand consists solely of the second movement, and it seems certain that it was written before the first performance. The heading *Violino solo* in A14 is in the hand not of the copyist but of Bach himself, however, and there is nothing to suggest that it predates the first performance. It suggests if anything that, as in the case of BWV 94³, the flautist for whom the part was intended was unavailable for some reason and that the part was performed by a substitute who, however, was unable to cope with the technical demands of the second movement. This piece alone was therefore entrusted to 'Anonimus Vn'. Assuming that he did indeed write it out for his own use, there would have been no need for a title or to write *tacet* in the other pieces. In order to avoid the high F (f''') that appears in bar 48, he has ignored the original score and lowered the pitch by an octave on his own initiative. This

makes it almost certain that this part was intended not for the violin but for the flute, on which this high F natural is difficult to produce.

Hofmann's opinion therefore is that the second movement was played by the flute at the first performance but was entrusted to the violin when it was performed again, owing to the unavailability of a gifted traverso player. We have decided to follow this line of thought on the present recording.

© Masaaki Suzuki 2006

¹ NBA I/19, Editor's Report, p. 160 ff.

² 'Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien' in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin*, in collaboration with Jürgen Heidrich and Hans Joachim Marx, ed. Ulrich Konrad, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 2002, pp. 247-268.

³ *Ibid.*, p. 252 ff.

The Shoin Women's University Chapel was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. 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 was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual con-

cert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American début in 2003, performing the *St. Matthew* and *St. John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as Gramophone's 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St. John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Händel's *Messiah*.

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 Geijutsu University (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, graduating

with a soloist's diploma in both instruments. 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 soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, 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.

Concerto Palatino is a trailblazing ensemble in the revival of the cornetto and baroque trombone. The group takes its name from a historical ensemble of cornettists and trombonists which existed in the city of Bologna for over 200 years. While the core group is comprised of two cornetti and three trombones, this formation is frequently augmented by the addition of brass players, strings or singers as necessary. Highly acclaimed concerts and recordings have brought an appreciation of their important but little known music to modern audiences, and stimulated many young players to take up these instruments, practically unknown a generation ago. The names Bruce Dickey and Charles Toet are practically synonymous with the modern revival of the cornetto and the baroque trombone and are largely responsible for the enormous advances that have been made in recent years in playing standards on these instruments. Together they have trained a whole generation of cornetto and trombone players, many of whom have become regular members of Concerto Palatino.

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music), she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshi-nari 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 mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

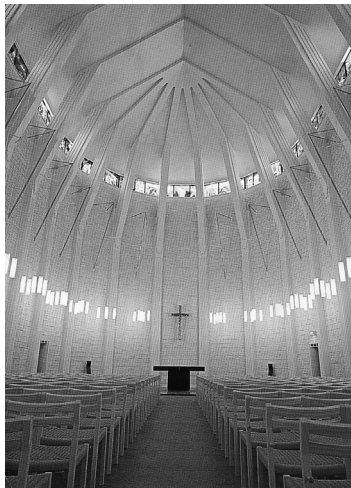
Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field. His work with Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan has been particularly praised by the critics, and he is a regular and popular artist at the Wigmore Hall with The King's Concert and Robert King. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra in 2004 and has appeared with other major symphony orchestras such as the National Symphony Orchestra, Washington, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the BBC Philharmonic Orchestra and the Hallé Orchestra. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera and Bertarido

(*Rodelinda*) for Glyndebourne Touring Opera and at the Göttingen Handel Festival.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought-after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of mediæval music. Since 2000 he has taught baroque singing and ensemble at the Schola Cantorum Basiliensis, and he also gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij, bass, started his musical career at the age of six as a choir boy. He started his musical studies, however, as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, which led to the award of the diploma for solo performance. He has been an active soloist all over the world, performing with such conductors as Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken and Roger Norrington. His wide repertoire contains music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. From 1991 until 2000 he was a professor

at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam, and from 1995 until 1998 he taught at the Musikhochschule in Hanover. Since 2000 he has been a professor at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). He has given masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

Die vier auf dieser CD enthaltenen Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs sind in dessen zweitem Leipziger Amtsjahr im Rahmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs entstanden. Dabei handelte es sich um ein kirchenmusikalisches Großprojekt, nach dessen – allerdings nicht ganz zu Ende geführtem – Plan ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag im Hauptgottesdienst nicht wie üblich die für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied die inhaltliche Grundlage der Kirchenkantate bilden sollte.

Ausgangspunkt des Kantatenprojekts war offenbar ein textlich-musikalisches Konzept, nach dem in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Liedstrophe textlich unverändert und mit der gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch und theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name allerdings nirgends genannt ist, so dass man für seine Person auf Vermutungen angewiesen ist. Manches spricht dafür, dass es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte.

Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte vermutlich jeweils in enger Abstimmung mit dem Prediger. In der Regel wurden die Choräle so ausgesucht, dass sie zu den biblischen Lesungen des betreffenden Tages passten, insbesondere zur Evangelienlesung, die nach wie vor die Grundlage der Predigt bildete. Einer Leipziger Tradition des späten 17. Jahrhunderts entsprechend hat man sich wohl vorzustellen, dass der Prediger in seinen Ausführungen auch auf den Liedtext einging und ihn zum Evangelium des Tages in Beziehung setzte.

GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST, BWV 91

Die Kantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* erklang zum ersten Mal im Leipziger Hauptgottesdienst am 1. Weihnachtstag 1724. Das bis heute vielgesungene Weihnachtslied, das ihr zugrunde liegt, war seit langem in Leipzig diesem Tag zugeordnet. Der Text stammt von Martin Luther, der mit der ersten Strophe an eine spätmittelalterliche Dichtung anknüpfte, auch die Melodie geht auf ein älteres Vorbild zurück. Das Lied steht in engem Zusammenhang mit dem Evangelium des Tages, Lukas 2, 1-14, dem Bericht von der Geburt Jesu, der Verkündigung an die Hirten und dem Lobgesang der Engel.

Dem Rang des Festtags entsprechend ist Bachs Orchester zusätzlich zu Streichern und Oboen mit Hörnern und Pauken besetzt, die dem Eingangs- und dem Schlusschor besonderen Glanz verleihen. Im Eingangssatz konzertieren die drei Instrumentengruppen als eigene Klangkörper in lebhaftem Wechsel mit- und gegeneinander. Das für den gesamten Verlauf bestimmende Motivmaterial entwickelt sich in den ersten Takten in kanonartigen Führungen über liegendem Grundton. Die Liedmelodie wird zeilenweise vom Sopran vorgetragen; die Unterstimmen haben diesmal nicht die Aufgabe, die Cantus-firmus-Einsätze durch Vorimitationen vorzubereiten, sondern treten nur kontrapunktierend hinzu und beziehen dabei ihr Motivmaterial im wesentlichen aus dem Orchesterritornell.

Im Text des Sopran-Rezitativs hat Bachs Textdichter, ähnlich wie bei den Rezitativen der Kantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, nahezu alle Textzeilen der zweiten Originalstrophe zitiert. Bach verfährt ähnlich wie in der genannten Kantate, behandelt die Choralzitate auch musikalisch als solche und unterlegt sie mit einem ostinatoartigen Continuo-Motiv, das beständig die erste Choralzeile wiederholt. Die Tenor-Arie „Gott, dem der Erden Kreis zu klein“

scheint als Krippenszene gedacht, bei der die drei Oboen für die Schalmeien der Hirten stehen. Der Tanzcharakter und der folkloristische Ton, der an Vorbilder etwa aus der polnischen Volksmusik erinnert, weisen ebenfalls in diese Richtung. Das Bass-Rezitativ „O Christenheit! Wohlan, so mache dich bereit“ prägt sich dem Hörer vor allem mit seinem Schluss ein, mit dem großartigen melodischen Spannungsbogen einer chromatisch aufwärts durchschrittenen Septime als Bild des Gangs durch das irdische „Jammertal“. In dem Duett von Sopran und Alt, „Die Armut, so Gott auf sich nimmt“, weist Bach den Violinen eine Sonderrolle zu: Im ganzen ersten Teil beharren sie auf den rhythmisch stereotypen Figuren des Eingangsriffells. Aber es scheint, dass Bach mit dieser Sonderrolle die Aufgabe verbunden sah, den Satz gewissermaßen durch einen einheitlichen Motivhintergrund zusammenzuhalten, denn aus dem Text gehen in den Singstimmen immer wieder neue Themen hervor. Zu einer Auflösung der Stereotypie und zugleich zu einer starken Verdichtung des thematischen Geschehens kommt es im Mittelteil der Arie, wo der Continuo die Violinmotivik aufgreift und beide Instrumentalpartien vorübergehend auch die Chromatik der Singstimmen übernehmen. Schlicht endet die Kantate mit der letzten Strophe des Luther-Liedes. In den beiden letzten Takten aber erinnern Hörner und Pauken mit einer Art Tusch zu den Worten „Kyrie eleis“ an den Festglanz des Eingangschors.

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT

BWV 101

Bachs Kantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* entstand zum 10. Sonntag nach Trinitatis 1724, dem 13. August des Jahres. An diesem Sonntag gedenkt die Kirche von alters her der Zerstörung Jerusalems im Jahre 70 n. Chr., die als Gericht Gottes über das Volk

Israel verstanden wird, und liest in Erinnerung daran die Klage Jesu über Jerusalem und die Prophezeiung der Zerstörung nach Lukas 19, 41-48. Traditionell wurde in Leipzig an diesem Tag das Lied *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* gesungen, das, 1584 während einer Pestepidemie gedichtet, Gott um Aufhebung des Strafgerichts (als das die Pest gedeutet wurde), um Behütung vor allen Notlagen, um Erbarmen, Trost und Rettung anfleht. Die Dichtung aus der Feder des einst als Kantor und Pfarrer in Schlesien und Sachsen tätigen Martin Moller (1547-1606) beruht auf einer älteren lateinischen Dichtung (*Aufer immensam, aufer iram*, Wittenberg 1541), die Melodie lässt sich über Martin Luthers *Vater unser im Himmelreich* (1539) bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen. Bachs Kantatendichter hat diesmal möglichst viele Textzeilen des Originals integriert. Eine Ausnahme macht Satz 2, dessen Text ganz ohne Originalzitate auskommt. In den beiden Rezitativen jedoch sind sogar jeweils sämtliche Zeilen der paraphrasierten Strophe enthalten, kunstvoll untermischt mit frei gedichteten Versen. Ganz vereinzelt spielt der Kantatendichter darüber hinaus auf die Evangelienlesung an, so mit den Schlusszeilen von Satz 2, „dass wir nicht durch sündlich Tun wie Jerusalem vergehen“, oder mit der Wendung vom „feindlichen Zerstören“ in Satz 3.

Der Eingangssatz ist betont archaisch gehalten. Das gilt zunächst allgemein vom Klangbild des Satzes, das seine besondere Prägung aus der altertümlichen Verstärkung der Chorstimmen durch ein Quartett von Zink und drei Posaunen erhält. Und es gilt von der Satztechnik, die sich deutlich am strengen Kontrapunkt der älteren Motettenkunst orientiert. So erscheint denn der Vokalpart, für sich betrachtet, auf den ersten Blick als eine Cantus-firmus-Motette alten Stils. Die Liedmelodie liegt im Sopran und wird in Langmensuren zeilenweise vorgetragen, und jedem dieser Abschnitte

geht ein Fugato über die betreffende Liedzeile voraus. Eine ungewöhnliche Rolle kommt dem Orchesterpart von drei Oboen, Streichern und Continuo zu. Er ist weitgehend unabhängig von den Singstimmen geführt, dabei aber ebenfalls in einem mehr vokalen Stil gehalten und beruht auf eigenem thematischen Material. Besondere Bedeutung kommt dabei jener mit „klopfenden“ Tonwiederholungen beginnenden Wendung zu, die zu Beginn des Satzes in der 1. Violine erklingt und vielfach den Satz durchdringt, und, in anderer Weise, jener nur drei Noten umfassenden Seufzerwendung, die gegen Ende der Instrumentaleinleitung auftritt und anschließend die ganze erste Choralzeile begleitet. Es ist besonders dieses Motiv, das den Satz den Stempel tiefer Trauer und flehentlicher Klage aufdrückt.

Die folgenden Sätze freilich gehören stilistisch ganz der Gegenwart der Bach-Zeit an. In der Tenor-Arie „Handle nicht nach deinen Rechten“ gesellt sich zu der anspruchsvollen Gesangspartie ein hochvirtuoser Instrumentalpart für die im Kreise der Orchesterinstrumente damals noch neue Querflöte, für die dem Thomaskantor 1724 ein außergewöhnlich versierter Spieler zur Verfügung gestanden haben muss – nicht allerdings einige Jahre später für eine Wiederaufführung, in der Bach die Stimme daher der Violine übertrug. In dem nachfolgenden Rezitativ des Soprans mit seiner Mischung aus originalen Textzeilen und frei gedichteten Versen folgt Bach genau dem Wechsel der Textebenen: Die Choralzeilen erscheinen als Ariosi mit frei nachgezeichneter Chormelodie, begleitet von Ostinatomotivik im Continuo, die frei gedichteten Textabschnitte dagegen in der geläufigen Form des Secco-Rezitativs. Die mit drei Oboen exquisit instrumentierte Bass-Arie „Warum willst du so zornig sein“ ist auch in anderer Hinsicht ein ganz ungewöhnliches Stück. Die für barocke Sätze so typische „Einheit des

Affekts“ wird aufgebrochen durch den Wechsel der Affektsphären, äußerlich erkennbar am Wechsel der Bewegungsform (*vivace – andante, adagio*): Neben den Ausdruck heftigsten Zorns tretenden Gesten demütigen Flehens. Deutlich ist darüber hinaus der Choralbezug: Bach zitiert zu der aus der Originaldichtung stammenden ersten Textzeile der Arie die Chormelodie und lässt diese später als Ganzes in den Bläsern erklingen. Im Tenor-Rezitativ „Die Sünd hat uns verderbet sehr“ verfärbt Bach in der Behandlung der Choralzitate des Textes wie in dem Rezitativ des Soprans, nur erscheint nun die Chormelodie unverändert in ihrer Originalgestalt. Das von Flöte und Oboe da caccia begleitete Duett von Sopran und Alt „Gedenk an Jesu bitterm Tod“, ein Quintettsatz im Siciliano-Rhythmus, ist ein ausdrucksvolles, meditatives Stück von ganz ungewöhnlicher musikalischer Konzentration, bei dem sich alles aus den ersten dreieinhalb Takten mit dem Choralzitat in der Oboe da caccia und dem zugehörigen Kontrapunkt in der Flöte entwickelt. Nach soviel gesteigerter Kunst erklingt die Schlussstrophe des Chorals als verhaltenes Gebet in einem schönen, einfachen vierstimmigen Satz.

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON BWV 121

Bachs Kantate *Christum wir sollen loben schon* ist zum zweiten Weihnachtstag 1724 entstanden. Das Luther-Lied (nach dem lateinischen Hymnus *A solis ortus cardine* des Caelius Sedulius, um 430) mit der ihm eigenen Melodie (Erfurt 1524) mag auch in Leipzig in der Weihnachtstagen gern gesungen worden sein. Eine besonders enge Beziehung zum Evangelium des Tages, Lukas 2, 15-20, das von Hirten an der Krippe handelt, hat es nicht, aber immerhin werden die Hirten an einer Stelle erwähnt. Bachs Textdichter hat vereinzelt auch auf den Evangelientext angespielt,

so am Ende von Satz 4 mit den Worten „so will mein Herze von der Welt zu deiner Krippen brünstig dringen“ und mit dem Beginn von Satz 5: „Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?“.

Bei den ersten Takten der Kantate mag mancher der Leipziger Gottesdienstbesucher den Eindruck gehabt haben, hier werde nun ausnahmsweise einmal eine Motette statt einer Kantate geboten. In der Tat hat Bach den Eingangsschor ganz in der Art einer Motette gestaltet. Er besetzt den Chor zusätzlich mit Zink und Posaunen, und diesmal verstärken auch die übrigen Orchesterinstrumente, eine Oboe d'amore und Violinen und Viola, die Singstimmen, nur der Continuo ist weithin selbständig geführt. Der Cantus firmus liegt wieder in Langmensur im Sopran, der die Melodie zeilenweise vorträgt, unterbrochen von ausgedehnten Vorimitationen der drei Unterstimmen. Was dem Satz sein besonderes Gepräge verleiht und ihn letztlich als Werk der Bachschen Gegenwart und ihres Bedürfnisses nach übergreifenden thematisch-motivischen Zusammenhängen kennzeichnet, ist der Kontrapunkt zu der ersten Choralzeile, der zunächst im Continuo liegt, dann in den Tenor, anschließend in den Alt und danach wieder in den Continuo wandert und endlich die ganze „Motette“ durchzieht.

Als bedürfte es nach so ausgeprägter Vokalität eines Gegengewichts, gibt sich die Tenor-Arie „O du von Gott erhöhte Kreatur“ ausgesprochen instrumental: Die Singstimme konzertiert im Wettstreit mit der Oboe d'amore, und dies bei den Zeilenanfängen sogar zu Lasten der natürlichen Textdeklamation. Das Alt-Rezitativ „Der Gnade unermesslichen Wesen“ hält für den Kenner am Schluss eine Besonderheit bereit: Im vorletzten Takt nämlich wird in einer überraschenden Modulation ein verminderter Septakkord enharmonisch umgedeutet, um in der Musik das Mysterium nachzuzeichnen, von dem der Text spricht: „Gott

wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren“. Die Bass-Arie „Johannis freudenvolles Springen“ zeichnet sich durch besondere Eingängigkeit aus. Der lebhafteste Duktus des Streichersatzes mit stark dominierender 1. Violine dürfte vom Textanfang inspiriert sein. Es handelt sich um eine Anspielung auf die bei Lukas 1, 39-55 berichtete Episode: Maria besucht die schwangere Elisabeth, die künftige Mutter Johannes des Täufers; und als Maria sie begrüßt, hüft das Kind in ihrem Leibe und sie wird vom Heiligen Geist erfüllt und erkennt in Maria die künftige Mutter des Messias. Das Sopran-Rezitativ „Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen“ kündigt am Schluss mit einer jubelnden Melodiefigur und gleichsam mit einem Doppelpunkt ein „jauchzend Lob- und Danklied“ an. Und sogleich wird dies eingelöst. Der Schlusschoral erscheint in erlesener Harmonisierung der modalen Melodie, und gleichsam nachsinnend über das Wort „Ewigkeit“ wird am Ende der Schlussstrophe lang ausgehalten und von den Unterstimmen feierlich untermalt.

ICH FREUE MICH IN DIR, BWV 133

Zu Bachs Zeit feierte man noch einen dritten Weihnachtstag, und zu diesem Anlass entstand 1724 Bachs dritte Weihnachtskantate *Ich freue mich in dir*. Die Grundlage bildete, anders als bei den beiden vorausgegangenen Kantaten, ein eigentlich fast als zeitgenössisch zu bezeichnendes Lied aus der Feder des Dichters Kaspar Ziegler (1621-1690) mit einer wohl um 1700 entstandenen Melodie unbekannter Herkunft. Ob das Lied der Leipziger Gemeinde damals schon vertraut war, ist heute nicht mehr zu sagen. Eine unmittelbare Beziehung zur Evangelienlesung des Tages, dem Prolog des Johannes-Evangeliums, Johannes 1, 1-14, besitzt es nicht. Aber vielleicht hat der Prediger damals die inhaltliche Verbindung hergestellt.

Bach hat auch für die dritte Weihnachtskantate einen wundervollen Eingangssatz geschrieben, aber er hat dabei spürbar auf die Grenzen, die seinen Thomannern bei der Fülle der Aufführungen an drei aufeinanderfolgenden Festtagen gesetzt waren, Rücksicht genommen. Im Eingangssatz liegt diesmal der Schwerpunkt beim Orchester, genauer gesagt, bei der 1. Violine, die hier dominierend und konzertierend hervortritt, während selbst die beiden Oboi d'amore sich mit der Verstärkung von Violine II und Viola begnügen. Ausgedehnte Ritornellpartien bilden den Rahmen und vermitteln zwischen den Einsätzen des Chores, die diesmal fast durchgehend im homophonen Stil Bachscher Schlusschoräle gehalten sind. Ausnahmen machen, aus naheliegenden Gründen, nur die 6. Choralzeile, „ach, wie ein süßer Ton“, und die Schlusszeile „der große Gottessohn“.

Unter den Folgesätzen ragt die Sopran-Arie „Wie lieblich klingt es in den Ohren“ hervor, ein anmutiges, ein wenig verspieltes Stück, das ja doch von der Gehörswahrnehmung handelt und damit den musikalischen Menschen unmittelbar betrifft. Da gibt es einen Triller schon auf der zweiten Note, ein Echo bereits im zweiten Takt, eine aus Spiellaune geborene Figur im Continuo, ein überraschendes Violinsolo und Bariolage-Partien, bei denen aus dem Wechsel gegriffener und leerer Saiten Effekt gezogen wird. Der Mittelteil der Dacapo-Arie kontrastiert zudem zum Vorhergehenden in nahezu jeder Beziehung, in Tempo, Takt und Besetzung – denn plötzlich entfällt der Continuo und es erblüht ein Stück von unerhörter Feinheit und Zartheit. Überraschungen also selbst am dritten Tag Bachscher Kantatenaufführungen in Folge! Aber am Ende steht das Bewährte: ein schlichter vierstimmiger Chorsatz auf die letzte Choralstrophe beschließt das Werk.

© Klaus Hofmann 2006

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT BWV 101

Da Bachs eigenes Manuskript verloren ist, bilden die 18 Originalstimmen, die im Leipziger Bach-Archiv aufbewahrt werden, die alleinige Grundlage für diese Kantate. Auch der zweite Satz muß auf der Basis dieses Materials betrachtet werden. Folgt man der Edition der Neuen Bach-Ausgabe (hrsg. von Robert Marshall), so wäre dieser Satz bereits vor der Uraufführung aus der Traverso-Stimme gestrichen und stattdessen von der Violine übernommen worden¹. Klaus Hofmann aber sieht dies anders². Jene Stimmen, die Alfred Dürr einem „Anonimus Vn“ zugeordnet hat und die zu drei der Choralkantaten aus dem Jahr 1724 gehören (BWV 94, 101, 8), weckten seine Aufmerksamkeit. Bei diesem Musiker handelte es sich mutmaßlich um einen Flötisten, der häufig an Bachs eigenen Aufführungen beteiligt war. Im Fall der Kantate BWV 101 enthält die aus seiner Hand stammende Stimme (A 14) den ganzen zweiten Satz; mit aller Wahrscheinlichkeit wurde sie vor der Uraufführung notiert. Gleichwohl stammt die Überschrift *Violino solo* nicht von dem Kopisten, sondern von Bach selber, und nichts deutet darauf hin, daß sie vor der Uraufführung hinzugefügt wurde. Wenn überhaupt, dann gibt sie Anlaß zu der Annahme, daß – wie im Fall der Kantate BWV 94³ – der vorgesehene Flötist aus irgendeinem Grund nicht verfügbar war und der Part von einem Vertreter übernommen wurde, der den technischen Herausforderungen des zweiten Satzes freilich nicht gewachsen war. Allein dieser Satz wurde deshalb „Anonimus Vn“ anvertraut. Wenn dieser ihn für den eigenen Gebrauch niedergeschrieben hat, so war es in der Tat überflüssig, einen Titel hinzuzufügen oder die anderen Sätze mit *tacet* zu bezeichnen. Um das hohe F (f''') in Takt 48 zu vermeiden, hat

er die Tonhöhe eigenmächtig um eine Oktave heruntertransponiert. Das macht es beinahe zur Gewißheit, daß diese Stimme nicht für die Violine, sondern für die Flöte bestimmt war, auf der das hohe F schwer zu spielen ist. Hofmann nimmt daher an, daß der zweite Satz bei der Uraufführung von einer Flöte gespielt wurde, bei der nächsten Aufführung aber aufgrund des Fehlens eines hierzu fähigen Traverso-Spielers von der Violine übernommen wurde.

© **Masaaki Suzuki 2006**

¹ NBA I/19, Kritischer Bericht, S. 160 ff.

² „Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien“ in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin*, in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx hrsg. v. Ulrich Konrad, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 2002, S. 247-268.

³ ebd., S. 252 ff.

Die **Kapelle der Shoin Frauenuniversität** wurde im März 1981 fertiggestellt. Ihr Zweck war es, als Raum für eine Vielzahl musikalischer Veranstaltungen – mit besonderer Berücksichtigung der von Marc Garnier im französischen Barockstil gebauten Orgel – zu dienen; seither finden hier regelmäßig Konzerte statt. Die durchschnittliche Nachhallzeit der leeren Kapelle beträgt 3,8 Sekunden; besondere Aufmerksamkeit wurde darauf gelegt, daß tiefe Frequenzen nicht übermäßig nachhallen.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche

Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

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 Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel stu-

dierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Concerto Palatino ist ein bahnbrechendes Ensemble im Bereich der Musik für Zink und Barockposaune. Sein Name ist einem historischen Zink- und Posaunenensemble entlehnt, das über 200 Jahre in Bologna wirkte. Die Kerngruppe aus zwei Zinken und drei Posaunen wird nach Bedarf um Blechbläser, Streicher und Sänger erweitert. Gefeierte Konzerte und Aufnahmen haben ihrer bedeutenden, aber wenig bekannten Musik große Anerkennung auch unter modernen Hörern gebracht und viele junge Musiker angeregt, sich mit diesen, vor einer Generation noch nahezu unbekanntem Instrumenten zu beschäftigen. Die Namen Bruce Dickey und Charles Toet sind gleichsam synonym mit dem Revival des Zink und der Barockposaune; insbesondere sind sie verantwortlich für die enormen spieltechnischen Fortschritte der letzten Jahre. Gemeinsam haben sie eine ganze Generation von Zinkenisten und Posaunisten ausgebildet, von denen viele feste Mitglieder des Concerto Palatino geworden sind.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste

und Musik, Tokyo) absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik. Besondere Wertschätzung hat seine Zusammenarbeit mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan erfahren; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall mit The King's Concert und Robert King auf. 2004 gab Robin Blaze sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern. Zu den bedeutenden Symphonieorchestern, mit denen er konzertiert, gehören das National Symphony Orchestra (Washington), das Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, das BBC Philharmonic Orchestra und das Hallé Orchestra. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera und Bertarido (*Rodelinda*) an der Glyndebourne Touring Opera sowie bei den Händel-Festspielen Göttingen.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern, Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Ensembles Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Seit dem Jahr 2000 ist er Lehrer für Barockgesang und Ensemble an der „Schola Cantorum Basiliensis“, außerdem gibt er Meisterklassen an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo).

Peter Kooij, Baß, begann seine musikalische Karriere mit sechs Jahren als Chorknabe. Sein Musikstudium begann er indes auf der Violine. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, den er mit dem Solistendiplom abschloß. Als Solist ist er in der ganzen Welt unter Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken und Roger Norrington aufgetreten. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Schütz bis Weill. Peter Kooij ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen. Von 1991 bis 2000 war er Professor am Sweelinck-Konservatorium; von 1995 bis 1998 unterrichtete er an der Musikhochschule Hannover. Seit 2000 ist er Professor an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Er hat in Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan Meisterklassen gegeben.



Les quatre cantates sur cet enregistrement ont été composées par Johann Sebastian Bach pendant sa deuxième année à Leipzig. Elles font partie du cycle des cantates-chorals, un projet musicalo-liturgique – achevé – dans lequel les services religieux des dimanches et jours de fête de l’année liturgique suivaient non pas l’évangile du jour mais un cantique religieux connu dont le contenu s’appuyait sur des chorals luthériens.

Ce projet de cantates trouve apparemment ses sources dans un concept littéraire et musical où l’adaptation musicale réalisée par Bach reprenait la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens avec les mêmes textes et mélodie, alors que les autres stances étaient remaniées en une succession de récitatifs et d’airs. Ces modifications sont l’œuvre d’un expert versé tant en poésie qu’en théologie ; son nom nous étant inconnu, l’on ne peut que spéculer sur son identité. Plusieurs indices nous laissent cependant croire qu’il pourrait s’agir de l’ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725).

Les chorals étaient vraisemblablement choisis en accord avec le prédicateur, et normalement sélectionnés en complément des lectures du jour, en particulier l’évangile sur lequel le prêche se basait. On peut croire qu’une tradition leipzigoise de la fin du 17^e siècle faisait que le prédicateur dans son sermon faisait à la fois allusion au texte chanté ainsi qu’à l’évangile du jour qu’il mettait en relation.

GELOBET SEIST DU, JESU CHRIST LOUÉ SOIS-TU, JÉSUS-CHRIST, BWV 91

La cantate *Gelobet seist du, Jesu Christ* a été créée à l’occasion de la grand-messe à Leipzig le jour de Noël 1724. Souvent chanté de nos jours, le cantique de Noël sur lequel la cantate repose, était prévu depuis longtemps pour cette occasion. Le texte de Martin

Luther unit la première strophe à un poème de la fin du Moyen Âge. La mélodie a également une origine ancienne. Le cantique est en étroite relation avec l’évangile du dimanche, selon Luc 2, 1 à 14, et raconte la naissance de Jésus, l’annonce aux bergers et le chant de louange des anges.

Conformément à l’importance de cette fête religieuse, l’orchestre composé de cordes et de hautbois est pour l’occasion augmenté de cors et timbales, rendant le mouvement initial et le chœur final éclatants. Dans le premier mouvement, les trois groupes instrumentaux jouent énergiquement comme des corps sonores propres, tantôt en homophonie, tantôt en hétérophonie. Le matériau de motifs, utilisé tout au long de l’œuvre, est exposé dès les premières mesures sous une forme canonique au-dessus de la tonique. La mélodie du cantique est exprimée vers après vers par le soprano ; les autres parties vocales, n’ayant cette fois la tâche d’introduire le *cantus firmus* par des imitations, s’expriment de manière contrapuntique et tirent leur matériau de motifs surtout de la ritournelle jouée par l’orchestre.

À l’instar du récitatif du soprano dans la cantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, le librettiste de Bach reprend presque tous les vers de la stance originale. Bach traite musicalement la citation du choral en tant que telle et la place avec un motif en ostinato au continuo qui répète constamment le premier vers du choral. L’air de ténor, « Gott, dem der Erden Kreis zu klein » [Dieu, pour qui le monde est trop petit] semble conçu comme une scène de la Nativité dans laquelle les trois hautbois évoquent les chalumeaux des bergers. L’aspect dansant et le ton folklorique dont le modèle ressemble à la musique populaire polonaise, pointe dans la même direction. Le récitatif de basse, « O Christenheit! Wohlan, so mache dich bereit » [Ô chrétienté! Voilà, tu dois te tenir prête], frappe avant tout par sa

fin où la courbe mélodique grandiose fait un saut de septième vers l'aigu évoquant le passage à la « vallée de larmes » terrestre. Dans le duo de soprano et d'alto, « Die Armut so Gott auf sich nimmt » [Pauvreté que Dieu prend sur lui], Bach réserve au violon un rôle particulier : dans toute la première partie, il doit interpréter le motif rythmique stéréotypé de la ritournelle initiale. Grâce à cet arrière-fond motivique homogène qui, à partir du texte, émerge dans les parties vocales engendrant toujours de nouveaux thèmes, Bach a sans doute voulu donner au mouvement une unité. Pour conjurer la stéréotypie tout en concentrant les apparitions motiviques, un chromatisme aux voix apparaît au milieu de l'air, là où débute le continuo du motif au violon et où les deux parties instrumentales reprennent fugitivement ce chromatisme. La cantate se termine sobrement avec la dernière strophe du cantique de Luther. Dans les deux dernières mesures, les cors et les timbales rappellent les paroles du « Kyrie eleis », telle une fanfare, l'opulence festive du premier mouvement.

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT ÉCARTE DE NOUS, SEIGNEUR, DIEU FIDÈLE, BWV 101

La cantate *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* a été créée le dixième dimanche après la Trinité en 1724, c'est-à-dire le 13 août. Ce dimanche, l'office commémore la destruction de l'ancien Temple de Jérusalem en 70 après Jésus-Christ, un jugement de Dieu sur le peuple d'Israël, Commémoration rendue par la lamentation de Jésus sur Jérusalem et la prophétie de la destruction telle que rapportée à Luc 19, 41-48. À Leipzig, on chantait traditionnellement en cette journée le cantique *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, composé en 1584 pendant une épidémie de peste pour implorer Dieu d'arrêter le « châtiment » (ainsi qu'on considérait la peste), et lui demander sa protection contre la misère, son pardon, sa consolation et son se-

cours. Le texte provient de la plume de l'ancien maître de chapelle et prêtre de Silésie et Saxe, Martin Moller (1547-1606) et fait allusion à un ancien texte en latin (*Aufer immensam, aufer iram*, Wittenberg 1541). La mélodie renvoie au 14^e siècle, c'est-à-dire au cantique *Vater unser im Himmelreich* (1539) de Martin Luther. Le librettiste de Bach a tenté d'y intégrer un maximum de vers originaux, sauf dans le deuxième mouvement où le texte ne contient aucune citation du texte d'origine. En revanche, dans les deux récitatifs, le texte original de la strophe a été laissé tel quel, savamment entremêlé avec des vers librement composés. En outre, le librettiste isole complètement l'évangile avec les vers conclusifs du deuxième mouvement, « Que notre vie dans le péché ne nous fasse pas subir le même sort de Jérusalem ! » ainsi que le passage autour de « l'hostile destruction » du troisième mouvement.

Le mouvement initial est mis en relief par une écriture « archaïque », certainement pour ce qui est de la sonorité générale du mouvement. L'amplification à l'ancienne du chœur par un quatuor composé d'un cornetto et de trois trombones lui confère un caractère spécifique. Le même raisonnement vaut pour le travail sur la forme qui s'oriente clairement sur le contrepoint strict typique des anciens motets. À première vue, la partie vocale en soi se présente dès lors comme un motet à *cantus firmus* « à l'ancienne ». La mélodie du cantique se retrouve au soprano et est jouée en valeurs longues, vers après vers, à chaque fois introduit par un fugato. Les parties des trois hautbois, des cordes et du continuo jouent un rôle inhabituel : elles sont indépendantes des voix mais plus vocales que d'habitude et reprennent leur propre matériau thématique. La répétition d'une note (comme si l'on frappait à la porte), jouée par le premier violon au début du premier mouvement et revenant à plusieurs reprises au cours du mouvement, est particulièrement évocatrice. Il en va

de même pour le motif de soupir, fait de trois notes et revenant vers la fin de l'introduction instrumentale pour ensuite accompagner le premier vers du choral. C'est surtout ce motif qui confère au mouvement son empreinte de tristesse profonde et de lamentation implorante.

D'un point de vue stylistique, les mouvements suivants appartiennent à l'époque de Bach. Dans l'air pour ténor, « Handle nicht nach deinen Rechten » [N'agit pas selon tes droits], une partie instrumentale virtuose s'associe à la séduisante ligne vocale. Le maître de chapelle de l'église Saint-Thomas a sans doute pu compter sur un virtuose de la flûte traversière, en 1724 un nouvel instrument au sein de l'orchestre – ce qui ne fut pas le cas à la reprise de l'œuvre quelques années plus tard alors que la partie instrumentale est passée au violon. Dans le récitatif suivant au soprano avec des vers originaux et nouveaux, Bach suit à la lettre les changements de niveaux du texte : les vers du choral apparaissent sous forme d'ariosos avec une mélodie chorale libre, accompagnée des motifs en *ostinato* au continuo alors que les nouveaux vers prennent la forme d'un *recitativo secco*. L'air de basse, « Warum willst du so zornig sein » [Pourquoi veux-tu te montrer si courroucé ?], orchestré de manière exquise pour trois hautbois est également, d'un autre point de vue, une pièce tout à fait inhabituelle. L'« unité des affects » typique de l'époque baroque est interrompue par un changement à la sphère des affects, perceptible en apparence par le changement de tempi (*vivace* – *andante*, *adagio*) : après la rage violente apparaissent les gestes d'imploration humble. Le chœur est également mis en exergue : Bach reprend du texte original les premiers vers de l'air de la mélodie chorale et les fait entendre au complet par les voix. Dans le récitatif de ténor « Die Sünd hat uns verderbet sehr » [Le péché nous a profondément corrompus], Bach utilise pour la

citation du chœur le même procédé que dans le récitatif du soprano, cependant, la mélodie du cantique apparaît ici dans son aspect original. Le duo de soprano et alto « Gedenk an Jesu bitterm Tod » [Souviens-toi de la mort amère de Jésus], accompagné par la flûte et le hautbois da caccia, est un quintette sur un rythme de sicilienne, de caractère méditatif avec une concentration musicale inhabituelle dans laquelle tout ce qui apparaît dans les trois premières mesures et demie est développé dans la citation du cantique par le hautbois da caccia et le contrepoint à la flûte. Après tant de grand art, la strophe finale du choral est une prière sobre exprimée par une écriture à quatre voix, à la fois belle et simple.

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON NOUS DEVONS LOUER LE CHRIST, BWV 121

La cantate *Christum wir sollen loben schon* a été créée le lendemain de Noël en 1724. Le cantique de Luther (d'après l'hymne en latin *A solis ortus cardine* composé par Caelius Sedilius vers 430) avec sa mélodie (Erfurt, 1524) a pu être chanté à Leipzig pendant la période de Noël. Une relation étroite l'unit à l'évangile du jour, Luc 2, 15 à 20, et même s'il ne parle pas des bergers autour de la crèche, il les évoque quand même. Le librettiste de Bach a remanié le texte de l'évangile en isolant certains vers ; ainsi à la fin du quatrième mouvement, les mots de « so will mein Herze von der Welt zu deiner Krippen brünstig dringen » [Mon cœur voudrait là, loin du monde, venir avec ferveur jusqu'à ton berceau] et au début du cinquième mouvement « Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen ? » [Toi, comment m'apparais-tu dans ton berceau ?].

Aux premières mesures de la cantate, certains auditeurs leipzigois ont dû croire qu'on leur offrirait ici exceptionnellement un motet plutôt qu'une cantate. En effet, Bach a conçu le chœur initial tout à fait dans le style d'un motet. Il soutient le chœur d'un cornetto

et de trombones et amplifie cette fois-ci les voix avec l'orchestre habituel (un hautbois d'amour, violons et altos). Il n'y a que le continuo qui soit traité indépendamment. Le *cantus firmus* est de nouveau exprimé par des valeurs longues au soprano et la mélodie est vers après vers interrompue par des imitations allongées par anticipation des trois voix inférieures. Le contrepoint du premier vers du choral – d'abord exprimé par le continuo, puis au ténor et finalement à l'alto pour ensuite revenir au continuo et traverser tout le « motet » – rend ce mouvement unique et le caractérise bien en tant qu'œuvre de l'époque de Bach où la cohérence thématique-motivique était de mise.

Comme s'il fallait un contrepoints après une telle vocalité, l'air du ténor, « O du von Gott erhöhte Kreatur » [Ô toi, par dieu révélé, créature] a un caractère nettement instrumental : les voix rivalisent au début des vers avec le hautbois d'amour, au détriment même de la déclamation naturelle du texte. La fin du récitatif d'alto, « Der Gnade unermesslichen Wesen » [Le bon, l'incommensurable être] renferme pour les connaisseurs une particularité. L'avant-dernière mesure a une étonnante modulation où un accord de septième diminué change de fonction par enharmonie et confère à la musique un caractère mystérieux, évoqué par le texte : « Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren » [Dieu se choisit un corps très pur comme temple de sa gloire pour se tourner vers les hommes de si merveilleuse manière]. L'air de basse « Johannis freudenvolles Springen » [Saint Jean, si joyeux] se caractérise par sa grande accessibilité. Le jeu animé des cordes, dominé fortement par le premier violon, a pu être inspiré par le début du texte. Il s'agit ici d'une allusion à l'épisode raconté à Luc 1, 39 à 55 : Elisabeth, enceinte de Jean-Baptiste reçoit la visite de Marie ; quand elle la salue, son enfant tressaille en son

sein ; remplie de l'Esprit Saint elle reconnaît en Marie la future mère du Messie. Le récitatif du soprano « Doch, wie erblickt es dich in deiner Krippen » [Toi, comment m'apparais-tu, dans ton berceau], fait entendre à la fin un motif mélodique triomphant avec pour ainsi dire un deux-points, louange d'allégresse et chant de gratitude, « jauchzend Lob- und Danklied » [exultant et chantant un cantique]. Ce chant est aussitôt interrompu. Le choral final apparaît dans une harmonisation aérée de la mélodie modale et devient – au mot de « Ewigkeit » [éternité] – en même temps méditatif ; la dernière note longuement tenue est accompagnée solennellement par les voix inférieures.

ICH FREUE MICH IN DIR

JE ME RÉJOUIS EN TOI, BWV 133

À l'époque de Bach, on célébrait également le troisième jour de Noël, pour lequel le compositeur écrit en 1724 une troisième cantate de Noël, *Ich freue mich in dir*. Contrairement aux deux autres cantates de Noël évoquées plus haut, la base est un cantique presque contemporain, écrit par le poète Caspar Ziegler (1621-1690) sur une mélodie d'origine inconnue datant vraisemblablement des années 1700. On ne sait aujourd'hui si la congrégation de Leipzig connaissait ce cantique qui ne possède aucun rapport direct avec l'évangile du jour, le prologue dans Saint-Jean, 1, 1 à 14. Sans doute le prédicant éclairait-il ce lien.

Pour cette troisième cantate de Noël, Bach a une fois de plus composé un superbe mouvement initial mais il a manifestement fait preuve de compréhension face aux limites de ses paroissiens pour trois fêtes consécutives. Dans le premier mouvement, l'emphase est mise sur l'orchestre ou, plus précisément, sur le premier violon, ici dominant et concertant, alors que les deux hautbois d'amour se contentent de soutenir les seconds violons et les altos. Une partie étirée de retour-

nelle constitue le cadre et joue le rôle d'intermède entre les entrées du chœur qui est ici traité à la manière homophonique des chœurs finals. On retrouve une exception au sixième vers, aux mots de « Ach, wie ein süßer Ton » [Ah, cet air est doux] et au vers final, « der große Gottessohn » [Le glorieux fils de dieu].

Parmi les mouvements suivants, l'air de soprano, « Wie lieblich klingt es in den Ohren » [Combien agréable cela sonne-t-il à l'oreille] se distingue. Il s'agit d'un air agréable, un peu enjoué qui n'est que plaisir sonore. On retrouve un trille dès la seconde note, un écho à la seconde mesure, une figure mélodique capricieuse au continuo, un surprenant solo de violon avec des parties de bariolage où les passages avec les doigts sur la touche et les cordes à vide alternent. La partie centrale de l'air *da capo* établit en outre un contraste avec le déroulement, à presque tous les points de vue : tempo, métrique et instrumentation avant que le continuo ne s'échappe subitement et une pièce toute de nuances et de délicatesse s'épanouit. Une surprise donc à la troisième cantate en autant de jours ! À la fin, on retourne au procédé éprouvé : l'œuvre se termine par un choral simple à quatre voix dans la dernière strophe du cantique.

© Klaus Hofmann 2006

NOTES DE LA PRODUCTION

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT ÉCARTE DE NOUS, SEIGNEUR, DIEU FIDÈLE, BWV 101

Le manuscrit de Bach de cette œuvre a été perdu et le matériau de base se compose des dix-huit parties séparées qui sont conservées aux Archives Bach de Leipzig. C'est sur la base de celles-ci que nous devons considérer le deuxième mouvement. Selon la *Neue Bach Ausgabe* (ed. Robert Marshall), l'édition critique des œuvres de Bach, on peut présumer que ce mouvement avait déjà été retiré des parties de traverso avant la création et que cette partie a été tenue par le violon¹. Mais Klaus Hofmann voit les choses différemment². Il a porté son attention sur l'existence de parties auxquelles Alfred Dürr réfère en tant que « Anonimus Vn » appartenant à trois des cantates-chorals (BWV 94, 101 et 8) de 1724. Il s'agit probablement d'un flûtiste qui participait aux exécutions de Bach même. Dans le cas du BWV 101, la partie (A14), de sa main même, ne comprend que le deuxième mouvement et il semble probable qu'elle ait été écrite avant la première. Cependant, le titre de *Violino solo* dans A 14 n'est pas de la main du copiste mais de Bach lui-même et rien ne laisse croire qu'il aurait précédé la première de l'œuvre. Cela laisse supposer que dans le cas du BWV 94³, le flûtiste concerné n'était pas disponible pour l'une ou l'autre raison et que la partie ait été tenue par un substitut qui, en revanche, était incapable de surmonter les difficultés techniques de la seconde pièce. Cette pièce seule a ainsi été confiée à « Anonimus Vn ». Si l'on prend pour acquis que l'exécutant l'a effectivement écrite pour son propre usage, il n'aurait pas été nécessaire d'y mettre un titre ou d'écrire *tacet* dans les autres pièces. Afin d'éviter le f aigu (f^{'''}) qui survient à la page 48, il a ignoré la partition originale et transposé la note un octave plus bas de sa propre initiative. Il est

donc presque certain que cette partie se destinait non pas au violon mais à la flûte pour qui le fa aigu naturel est difficile à jouer.

Selon Hofmann, le deuxième mouvement a été joué par la flûte à la création mais, en raison de l'absence d'un musicien doué au traverso, a été confié au violon lors d'une reprise de l'œuvre. Sur cet enregistrement, nous avons décidé de suivre ce raisonnement.

© Masaaki Suzuki 2006

¹ NBA I/19, Editor's Report, p. 160 et s.

² « Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn. Drei Studien » dans: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin*, en collaboration avec Jürgen Heidrich et Hans Joachim Marx, édité par Ulrich Konrad, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 2002, pp. 247-268.

³ Ibid., p. 252 et s.

La chapelle de l'Université pour femmes de Shoin à Kobe a été terminée en mars 1981. Elle a été construite avec l'objectif de devenir un lieu où de nombreux événements musicaux, en particulier des récitals d'orgue, pourraient être présentés. La résonance moyenne dans la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on s'est particulièrement appliqué à ce que les basses fréquences ne résonnent pas trop longtemps. La chapelle qui comprend un orgue construit dans le style baroque français par Marc Garnier accueillie de nombreux concerts.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2006, en était toujours le directeur musical avec l'objectif de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série

annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach ainsi que des concerts consacrés à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, au Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19^e siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique

ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument.

L'ensemble **Concerto Palatino** est un pionnier de la renaissance du cornetto et du trombone baroque. L'ensemble tire son nom de l'ensemble de cornettistes et de trombonistes qui a existé pendant plus de deux cents ans à Bologne. L'ensemble de base comprend deux cornetti et trois trombones mais il est régulièrement augmenté par d'autres cuivres, des instruments cordes et des chanteurs. Des concerts et des enregistrements salués par la critique ont suscité un intérêt pour ce répertoire vaste mais mal connu des mélomanes et a poussé plusieurs jeunes musiciens à apprendre à jouer de ces instruments encore méconnus de la génération précédente. Des noms comme Bruce Dickey et Charles Toet sont pratiquement synonymes de la renaissance actuelle du cornetto et sont grandement responsables de l'énorme évolution des standards d'interprétation sur ces instruments réalisée au cours des dernières années. Ensemble, ils ont formé toute une génération de cornet-

tistes et de trombonistes dont plusieurs sont aujourd'hui des membres réguliers de Concerto Palatino.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo), elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs figurent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay. Elle remporte des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (dans le rôle de Cherubino dans *Les Noces de Figaro*), elle tient 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 participe à plusieurs créations mondiales.

Robin Blaze est maintenant établi au premier rang des interprètes de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a conduit dans des salles de concert et à des festivals en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, au Japon et en Australie. Il a étudié la musique au Magdalen College à Oxford et remporte une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne maintenant. Il travaille avec de nombreux chefs réputés dans le domaine de la musique ancienne. Son travail avec Masaaki Suzuki et le Collegium Bach du Japon a été particulièrement apprécié des critiques; populaire, il se produit régulièrement au Wigmore Hall avec The King's Concert et Robert King. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 2004 et il se produit avec d'autres orchestres symphoniques importants dont l'Orchestre Symphonique National à Washington, l'Orchestre philharmonique de la radio des Pays-Bas, l'Orchestre philharmonique de la BBC et l'Orchestre Hallé. Sur la scène, Robin Blaze chante notamment les rôles d'Atha-

mas (*Semele*) à Covent Garden et à l'English National Opera ; Didyme (*Théodora*) pour l'opéra du festival de Glyndebourne ; Arsaménès (*Xerxès*), Obéron (*Le Songe d'une nuit d'été*), Hamor (*Jephté*) pour l'English National Opera et Bertarido (*Rodelinda*) pour le Touring Opera de Glyndebourne ainsi qu'au festival Haendel de Göttingen.

Gerd Türk, ténor, reçoit la base de son éducation vocale au « Limburger Domsingknaben » (« Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg »). Au conservatoire de Francfort, il étudie la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacre entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchent sur une carrière de chanteur demandé. Il effectue des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il participe à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de « Cantus Cölln », l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de « Gilles Binchois » (France), renommé

pour ses interprétations de musique médiévale. Depuis 2000, il enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis (à Bâle en Suisse) et donne des classes de maître à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo).

Peter Kooij, basse, commence sa carrière musicale à l'âge de six ans en tant que membre d'une chorale. Il débute cependant ses études musicales au violon. Il reçoit une bourse en chant de Max von Egmond au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam d'où il sort avec un diplôme en interprétation. En tant que soliste, il se produit un peu partout à travers le monde en compagnie de chefs tels Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Franz Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken et Roger Norrington. Son vaste répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est le directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. De 1991 à 2000, il est professeur au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam et de 1995 à 1998, à l'école de musique de Hanovre. Il enseigne à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo) depuis 2000 et donne des classes de maîtres en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.



GLOBET SEIST DU, JESU CHRIST BWV 91

1. [CHORUS]

Gelobet seist du, Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr,
Des freuet sich der Engel Schar.
Kyrie eleis!

2. RECITATIVO *Soprano*

Der Glanz der höchsten Herrlichkeit,
Das Ebenbild von Gottes Wesen,
Hat in bestimmter Zeit
Sich einen Wohnplatz auserlesen.
Des ewgen Vaters einigs Kind,
Das ewge Licht von Licht geboren,
Itzt man in der Krippe findt.
O Menschen, schauet an,
Was hier der Liebe Kraft getan!
In unser armes Fleisch und Blut,
(Und war denn dieses nicht verflucht, verdammt, verloren?)
Verkleidet sich das ewge Gut.
So wird es ja zum Segen auserkoren.

3. ARIA *Tenore*

Gott, dem der Erden Kreis zu klein,
Den weder Welt noch Himmel fassen,
Will in der engen Krippe sein.
Erscheinet uns dies ewge Licht,
So wird hinüro Gott uns nicht
Als dieses Lichtes Kinder hassen.

4. RECITATIVO *Basso*

O Christenheit! Wohlhan, so mache die bereit,
Bei dir den Schöpfer zu empfangen.
Der große Gottessohn
Kömmt als ein Gast zu dir gegangen.
Ach, laß dein Herz durch diese Liebe rühren;
Er kömmt zu dir, um dich vor seinen Thron
Durch dieses Jammertal zu führen.

1. [CHORUS]

May you be praised, Jesus Christ,
That you have been born a man
From a virgin, that is true,
Therefore the host of angels rejoices,
Lord, have mercy!

2. RECITATIVE *Soprano*

The splendour of the highest magnificence,
The likeness of God's being,
Has, at the appointed time,
Selected an abode for himself.
The only child of the eternal Father
Eternal light, born of light,
Can now be found in the crib.
Ye people, se now
What the power of love has achieved!
In our poor flesh and blood
(And was it not cursed, damned, lost?)
Eternal good is concealed.
Thus it is chosen to be blessed.

3. ARIA *Tenor*

God, for whom the earth's orbit is too small,
Who cannot be bound by the world or by heaven,
Wishes to be in the narrow crib.
If this eternal light appears to us,
Then God will not hate us
For we are the children of this light.

4. RECITATIVE *Bass*

O Christendom! Now make yourself ready
To receive the creator.
The great Son of God
Comes to you as a guest.
Oh, let your heart be moved by this love;
He comes to you to guide you to his throne
Through this valley of torment.

5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Die Armut, so Gott auf sich nimmt,
Hat uns ein ewig Heil bestimmt,
Den Überfluß an Himmelschätzen.
Sein menschlich Wesen machet euch
Den Engelsherrlichkeiten gleich,
Euch zu der Engel Chor zu setzen.

6. CHORALE

Das hat er alles uns getan,
Sein groß Lieb zu zeigen an;
Des freu sich alle Christenheit
Und dank ihm des in Ewigkeit.
Kyrie eleis!

5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

The poverty that God assumes
Has granted us eternal salvation,
The abundance of heavenly treasures.
His human incarnation makes you
Equal to the angels' splendours,
Lets you join the choir of angels.

6. CHORALE

He has done all this for us
To demonstrate His great love;
May all Christendom therefore be glad
And thank Him for it eternally.
Lord, have mercy!

NIMM VON UNS, HERR, DU TREUER GOTT, BWV 101

1. [CHORUS]

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,
Die schwere Straf und große Not,
Die wir mit Sünden ohne Zahl
Verdienen haben allzumal.
Behüt für Krieg und teurer Zeit,
Für Seuchen, Feur und großem Leid.

2. ARIA *Tenore*

Handle nicht nach deinen Rechten
Mit uns bösen Sündenkechten,
Laß das Schwert der Feinde ruhn!
Höchster, höre unser Flehen,
Daß wir nicht durch sündlich Tun
Wie Jerusalem vergehen!

3. RECITATIVO *Soprano*

Ach! Herr Gott, durch die Treue dein
Wird unser Land in Fried und Ruhe sein.
Wenn uns ein Unglückswetter droht,
So rufen wir,
Barmherzger Gott, zu dir
In solcher Not:
Mit Trost und Rettung uns erschein!
Du kannst dem feindlichen Zerstoren

1. [CHORUS]

Take from us, O faithful God,
The severe punishment and great distress
That we, through our innumerable sins,
Have earned all too well.
Preserve us from war and calamitous times,
From pestilence, fire and great suffering.

2. ARIA *Tenore*

Do not act according to your laws
With us evil sinners,
Let the hostile sword now rest!
Almighty God, hear our entreaty,
So that through our sinful deeds
We shall not pass away like Jerusalem!

3. RECITATIVO *Soprano*

Oh! Lord God, through your faith
Our country will remain peaceful and calm.
If inauspicious weather threatens us,
We shall call,
Merciful God, to you
In such distress:
With comfort and salvation appear to us!
You can defend us against hostile destruction

Durch deine Macht und Hilfe wehren.
Beweis an uns deine große Gnad
Und straf uns nicht auf frischer Tat,
Wenn unsre Füße wanken wollten
Und wir aus Schwachheit straucheln sollten.
Wohn uns mit deiner Güte bei
Und gib, daß wir
Nur nach dem Guten streben,
Damit allhier
Und auch in jenem Leben
Dein Zorn und Grimm fern von uns sei.

[10] 4. ARIA *Basso*

Warum willst du so zornig sein?
Es schlagen deines Eifers Flammen
Schon über unserm Haupt zusammen.
Ach, stelle doch die Strafen ein
Und trag aus väterlicher Huld
Mit unserm schwachen Fleisch Geduld!

[11] 5. RECITATIVO *Tenore*

Die Sünd hat uns verderbet sehr.
So müssen auch die Frömmsten sagen
Und mit betränten Augen klagen:
Der Teufel plagt uns noch viel mehr.
Ja, dieser böse Geist,
Der schon von Anbeginn ein Mörder heißt,
Sucht uns um unser Heil zu bringen
Und als ein Löwe zu verschlingen.
Die Welt, auch unser Fleisch und Blut
Uns allezeit verführen tut.
Wir treffen hier auf dieser schmalen Bahn
Sehr viel Hindernis im Guten an.
Solch Elend kennst du, Herr, allein:
Hilf, Helfer, hilf uns Schwachen,
Du kannst uns stärker machen!
Ach, laß uns dir befohlen sein.

[12] 6. ARIA *Soprano, Alto*

Gedenk an Jesu bitterm Tod!
Nimm, Vater, deines Sohnes Schmerzen
Und seiner Wunden Pein zu Herzen,
Die sind ja für die ganze Welt

Through your power and succour.
Prove to us your great mercy
And do not punish us for our recent actions,
If our feet should wish to hesitate
And, from weakness, we should stumble.
Remain with us in your goodness
And grant that we
Should only strive for what is good,
So that here
And also in the next life
Your anger and wrath will be far from us.

4. ARIA *Bass*

Why do you want to be so angry?
The flames of your zeal
Are already closing in above our heads.
Oh, withdraw the punishments
And, with paternal grace,
Show patience with our weak flesh!

5. RECITATIVE *Tenore*

Sin has done us great harm.
Even the most devout must say this
And lament with tearful eyes:
The devil torments us all the more.
Yes, this evil spirit,
Who from the start was a murderer,
Is trying to deprive us of salvation
And to devour us like a lion.
The world, also our flesh and blood
Always seeks to lead us astray.
Here on this narrow path to what is good
We encounter many an obstacle.
You alone, Lord, know such misery:
Help, O helper, help us in our weakness,
You can make us stronger!
Oh, let us be commended to you.

6. ARIA *Soprano, Alto*

Remember Jesus' bitter death!
Father, take to heart your Son's sorrows
And the pain of his wounds,
Yea, for the entire world they are

Die Zahlung und das Lösegeld;
Erzeig auch mir zu aller Zeit,
Barmherzger Gott, Barmherzigkeit!
Ich seufze stets in meiner Not:
Gedenk an Jesu bitterm Tod!

13 7. CHORALE

Leit uns mit deiner rechten Hand
Und segne unser Stadt und Land;
Gib uns allzeit dein heiliges Wort,
Behüt fürs Teufels List und Mord;
Verleih ein selges Stündelein,
Auf daß wir ewig bei dir sein.

Payment and ransom;
Show me at all times
Mercy, merciful God!
I constantly sigh in my distress:
Remember Jesus' bitter death!

7. CHORALE

Guide us with your right hand
And bless our town and country;
Give us always your Holy word,
Protect us from the devil's cunning and murderous ways;
Grant us a blessed little hour
Ere we shall be with you eternally.

CHRISTUM WIR SOLLEN LOBEN SCHON, BWV 121

14 1. [CHORUS]

Christum wir sollen loben schon,
Der reinen Magd Marien Sohn,
So weit die liebe Sonne leucht
Und an aller Welt Ende reicht.

1. [CHORUS]

We should already praise Christ,
Son of the pure maiden Mary,
As far as the dear sun shines
And extends to every corner of the world.

15 2. ARIA *Tenore*

O du von Gott erhöhte Kreatur,
Begreife nicht, nein, nein, bewundre nur:
Gott will durch Fleisch des Fleisches Heil erwerben.
Wie groß ist doch der Schöpfer aller Dinge,
Und wie bist du verachtet und geringe,
Um dich dadurch zu retten vom Verderben.

2. ARIA *Tenore*

O creature exalted by God,
Do not understand, no, just admire:
God will attain salvation of the flesh through the flesh.
How great is the creator of all things,
And how you are despised and trifling,
So you may thus be saved from ruin.

16 3. RECITATIVO *Alto*

Der Gnade unermesslichs Wesen
Hat sich den Himmel nicht
Zur Wohnstatt auserlesen,
Weil keine Grenze sie umschließt.
Was Wunder, daß allhie Verstand und Witz gebricht,
Ein solch Geheimnis zu ergründen,
Wenn sie sich in ein keusches Herze gießt.
Gott wählet sich den reinen Leib
zu einem Tempel seiner Ehren,
Um zu den Menschen sich
mit wundervoller Art zu kehren.

3. RECITATIVO *Alto*

The immeasurable being of grace
Has not chosen heaven
As a place to dwell
Because his grace is not constrained by borders.
It is no surprise that sense and reason fail
To explain such a mystery,
If grace flows into an innocent heart.
God chooses the pure body
As a temple in his honour,
So he can come to humankind
In his wonderful way.

17 4. ARIA *Basso*

Johannis freudenvolles Springen
Erkannte dich, mein Jesu, schon.

Nun da ein Glaubensarm dich hält,
So will mein Herze von der Welt
Zu deiner Krippe brünstig dringen.

18 5. RECITATIVO *Soprano*

Doch wie erblickt es dich in deiner Krippen?
Es seufzt mein Herz:

mit bebender und fast geschloßner Lippen
Bringt es sein dankend Opfer dar.
Gott, der so unermesslich war,
Nimmt Knechtsgestalt und Armut an.
Und weil er dieses uns zugutgetan,
So laß ich mit der Engel Chören
Ein jauchzend Lob- und Danklied hören!

19 6. CHORAL

Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt,
Christ, geborn von der reinen Magd,
Samt Vater und dem Heiligen Geist
Von nun an bis in Ewigkeit.

4. ARIA *Bass*

John's joyful leaping
Already recognized you, O Jesus.

Now that a faithful arm holds you,
My heart wishes to hasten onward
From this world to your manger.

5. RECITATIVE *Soprano*

But how does it [my heart] regard you in your manger?
My heart sighs:

With trembling and almost closed lips
It presents its grateful offering.
God, who was so immeasurable,
Assumes the form of a boy, and poverty.
And because He has done this for our benefit,
I shall join the choirs of angels
In a joyful song of praise and thanks!

6. CHORALE

Praise, honour and thanks unto you,
Christ, born of the pure maiden,
And the Father and the Holy Spirit
From now and evermore.

ICH FREUE MICH IN DIR, BWV 133

20 1. [CHORUS]

Ich freue mich in dir
Und heiße dich willkommen,
Mein liebes Jesulein!
Du hast dir vorgenommen,
Mein Brüderlein zu sein.
Ach, wie ein süßer Ton!
Wie freundlich sieht er aus,
Der große Gottessohn!

21 2. ARIA *Alto*

Getrost! es faßt ein heilger Leib
Des Höchsten unbegreiflichs Wesen.
Ich habe Gott – wie wohl ist mir geschehen!
Von Angesicht zu Angesicht gesehen.
Ach! meine Seele muß genesen.

1. [CHORUS]

I rejoice in you
And welcome you,
My dear little Jesus!
You have undertaken
To be my little brother.
Oh, what a sweet sound!
How friendly he looks,
The great Son of God!

2. ARIA *Alto*

Rest assured! A sacred body can grasp
The unfathomable essence of the Almighty.
How fortunate for me!
I have looked God in the eye.
Oh! My soul must gain strength.

23 3. RECITATIVO *Tenore*

Ein Adam mag sich voller Schrecken
Vor Gottes Angesicht
Im Paradies verstecken!
Der allerhöchste Gott kehrt selber bei uns ein,
Und so entsetzt sich mein Herze nicht;
Es kennet sein erbarmendes Gemüte.
Aus unermessner Güte
Wird er ein kleines Kind
Und heißt mein Jesulein.

23 4. ARIA *Soprano*

Wie lieblich klingt es in den Ohren,
Dies Wort: mein Jesus ist geboren,
Wie dringt es in das Herz hinein!
Wer Jesu Namen nicht versteht
Und wem es nicht durchs Herze geht,
Der muß ein harter Felsen sein.

24 5. RECITATIVO *Basso*

Wohlan, des Todes Furcht und Schmerz
Erwägt nicht mein getröstet Herz.
Will er vom Himmel sich
Bis zu der Erde lenken,
So wird er auch an mich
In meiner Gruft gedenken.
Wer Jesum recht erkennt,
Der stirbt nicht, wenn er stirbt,
Sobald er Jesum nennt.

25 6. CHORAL

Wohlan, so will ich mich
An dich, o Jesu, halten,
Und sollte gleich die Welt
In tausend Stücken spalten.
O Jesu, dir, nur dir,
Dir leb ich ganz allein;
Auf dich, allein auf dich,
Mein Jesu, schlaf ich ein.

3. RECITATIVE *Tenore*

One such as Adam may well fearfully
Hide in paradise
From the face of God!
The Almighty God himself comes among us,
And so my heart is not frightened;
It recognizes His merciful nature.
Through His unmeasured goodness
He becomes a small child
And is called my little Jesus.

4. ARIA *Soprano*

How pleasurable these words sound
In my ear: 'My Jesus is born',
How they penetrate my heart!
He who does not understand Jesus' name
And whose heart these words do not touch,
Must be a hard rock.

5. RECITATIVE *Bass*

Proceed! Fear of death and pain
Do not concern my confident heart.
If He wishes to come down
From heaven to earth,
He will also remember me
In my grave.
Whoever properly recognizes Jesus
Will not die when he dies,
As soon as he names Jesus.

6. CHORALE

Proceed! It is my desire
To hold fast, O Jesus, to you.
Even if the world forthwith
Should splinter into a thousand fragments.
O Jesus, only for you,
For you alone do I live.
In you, only in you,
My Jesus, shall I slumber.

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

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



RECORDING DATA

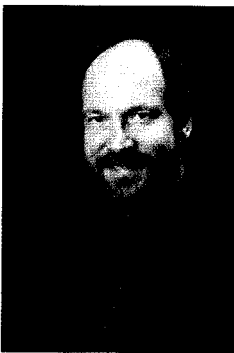
Recorded in September 2004 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Recording producer: Thore Brinkmann
Sound engineer: Marion Schwebel
Digital editing: Andreas Ruge, Christian Starke
SACD authoring: Bastiaan Kuijt
Recording equipment: Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; Pro Tools HD recorder, Stax headphones
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2006 & © Masaaki Suzuki 2006
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph: Koichi Miura
Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS recordings 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

BIS-SACD-1481 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga



Yukari Nonoshita — Robin Blaze
Gerd Türk — Peter Kooij