


CD-1111 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG
1723

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes
BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort
BWV 70 Wachtet! betet! betet! wachtet!
BWV 90 Es reißet euch ein schrecklich Ende

15

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 15: Leipzig 1723

Cantata No. 40, 'Darzu ist erschienen der Sohn Gottes', BWV 40 15'30**Kantate zum 2. Weihnachtstag (26. December 1723).**

Text: [1] Johannes 3,8; [2, 4, 5, 7] anon.; [3] Kaspar Füger 1592; [6] Paul Gerhaardt 1653; [8] Christian Keymann 1645

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

- | | | |
|---|--|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Darzu ist erschienen der Sohn Gottes...</i> | 3'51 |
| Corno I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [2] | 2. Recitative (Tenor). <i>Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt...</i> | 1'20 |
| Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| [3] | 3. Chorale. <i>Die Sünd macht Leid...</i> | 0'44 |
| Corno I, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [4] | 4. Aria (Bass). <i>Höllische Schlange...</i> | 2'01 |
| Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [5] | 5. Recitative (Alto). <i>Die Schlange, so im Paradies...</i> | 1'23 |
| Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [6] | 6. Chorale. <i>Schüttle deinen Kopf und sprich...</i> | 0'58 |
| Corno I, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [7] | 7. Aria (Tenor). <i>Christenkinder, freuet euch!...</i> | 3'41 |
| Corno I, II, Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [8] | 8. Chorale. <i>Jesu, nimm dich deiner Glieder...</i> | 1'13 |
| Corno I, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |

Cantata No. 60, 'O Ewigkeit, du Donnerwort', BWV 60 14'57**Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis / Dialogs zwischen Furcht und Hoffnung**

Text: [1] Johann Rist 1642 & Psalm 119,166; [2, 3] anon.; [4] Offenbarung 14,13; [5] Franz Joachim Burmeister 1662

Corno, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto (Furcht), Tenore (Hoffnung), Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|---|--|------|
| [9] | 1. Aria (Alto, Tenor). <i>O Ewigkeit, du Donnerwort...</i> | 4'15 |
| Corno, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | | |
| [10] | 2. Recitative (Alto, Tenor). <i>O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!...</i> | 2'01 |
| Continuo (Violoncello, Organo) | | |

- | | | |
|----|--|------|
| □ | 3. Aria (Duet) (Alto, Tenor). <i>Mein letztes Lager will mich schrecken...</i> | 3'00 |
| | Oboe d' amore I, Violino I solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo) | |
| 12 | 4. Recitative (Alto, Bass). <i>Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt...</i> | 4'19 |
| | Continuo (Violoncello, Organo) | |
| 13 | 5. Chorale. <i>Es ist genug...</i> | 1'15 |
| | Corno, Oboe d' amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |

Cantata No. 70, 'Wachet! betet! betet! wachet!', BWV 70 **22'49**

Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis

Text: [1, 3, 5, 8, 10] Salomo Franck, 1717; [2, 4, 6, 7, 9] anon.; [11] Christian Keymann

Tromba, Oboe, Violino I,II, Viola, Violoncello obbligato, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Fagotto, Continuo, Organo

Erster Teil / Part 1 **14'11**

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | 1. Chorus. <i>Wachet! betet! betet! wachet!...</i> | 4'01 |
| | Tromba, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 15 | 2. Recitative (Bass). <i>Erschrecket, ihr verstockten Sünder!...</i> | 1'08 |
| | Tromba, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 16 | 3. Aria (Alto). <i>Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen...</i> | 3'24 |
| | Violoncello obbligato, Continuo (Fagotto, Organo) | |
| 17 | 4. Recitative (Tenor). <i>Auch bei dem himmlischen Verlangen...</i> | 0'47 |
| | Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo) | |
| 18 | 5. Aria (Soprano). <i>Laßt der Spötter Zungen schmähen...</i> | 2'42 |
| | Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 19 | 6. Recitative (Tenor). <i>Jedoch bei dem unartigen Geschlechte...</i> | 0'36 |
| | Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo) | |
| 20 | 7. Chorale. <i>Freu dich sehr, o meine Seele...</i> | 1'24 |
| | Tromba, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |

Zweiter Teil / Part 2 **8'28**

- | | | |
|----|--|------|
| 21 | 8. Aria (Tenor). <i>Hebt euer Haupt empor...</i> | 3'01 |
| | Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 22 | 9. Recitative with accompaniment (Bass). <i>Ach, soll nicht dieser große Tag...</i> | 1'44 |
| | Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 23 | 10. Aria (Bass). <i>Seligster Erquickungstag...</i> | 2'48 |
| | Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |
| 24 | 11. Chorale. <i>Nicht nach Welt, nach Himmel nicht...</i> | 0'51 |
| | Tromba, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo) | |

Cantata No. 90, 'Es reißet euch ein schrecklich Ende', BWV 90

12'44

Kantate zum 25. Sonntag nach Trinitatis

Text: [1-4] anonymous; [5] Martin Moller 1584

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

- | | | |
|----|---|------|
| 25 | 1. Aria (Tenor). <i>Es reißet euch ein schrecklich Ende...</i> | 6'02 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
| 26 | 2. Recitative (Alto). <i>Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu...</i> | 1'17 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 27 | 3. Aria (Bass). <i>So löschet im Eifer der rächende Richter...</i> | 3'37 |
| | <i>Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
| 28 | 4. Recitative (Tenor). <i>Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte...</i> | 0'46 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 29 | 5. Chorale. <i>Leit uns mit deiner rechten Hand...</i> | 0'57 |
| | <i>Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
-

Bach Collegium Japan chorus & orchestra directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Yukari Nonoshita, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;

Gerd Türk, tenor; **Peter Koopj**, bass

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by
NEC and Lufthansa German Air.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC**Lufthansa**

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita * Yoshie Hida Naoko Kaketa
Alto:	Robin Blaze * Mutsumi Hatano Tamaki Suzuki
Tenor:	Gerd Türk * Satoshi Mizukoshi Yosuke Taniguchi
Bass:	Peter Kooij * Tetsuya Oh'i Chiyyuki Urano

Orchestra [leader: Azumi Takada]

Tromba (Trumpet):	Toshio Shimada
Corno (Horn) I:	Thomas Müller
Corno II:	Olivier Darbellay
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Koji Ezaki
Violino I:	Azumi Takada Yuko Araki Yuko Takeshima
Violino II:	Takeshi Kiriyama Luna Oda Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe
Continuo	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabasso:	Seiji Nishizawa
Fagotto:	Kiyotaka Dohsaka
Organo:	Masaaki Suzuki Naoko Imai

Tuner: Toshihiko Umeoka

Recording data: 2000-09-16/20 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Uli Schneider

Digital editing: Uli Schneider

Cover texts: © Klaus Hofmann 2000; © Masaaki Suzuki 2001

Translations: William Jewson (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.

The four cantatas on this CD convey us to Bach's early years in Leipzig and the final weeks of the year 1723. The first three cantatas form a connected group of works for the last three Sundays of the liturgical year, the 24th-26th Sundays after Trinity (7th, 14th and 21st November 1723), while the fourth cantata was written for the second day of Christmas (26th December). About six months previously, on 30th May 1723 – the first Sunday after Trinity – Bach had commenced his duties as cantor of the Thomas Church with the cantata *Die Elenden sollen essen* (BWV 75). Sunday by Sunday thereafter he had performed a cantata. Reckoning from the first Sunday after Trinity, the three cantatas at the end of the liturgical year are the 24th, 25th and 26th Sunday cantatas that the new cantor offered to churchgoers in Leipzig in 1723 (and there were also cantatas for other feast days) – a half-year effort to be proud of. And fundamentally no cantata is like another; on each occasion Bach offered his astonished listeners something new and sometimes highly original. From an historical point of view, Bach's first period of service in Leipzig appears as a time of wholly exceptional creativity. But equally, Bach's performance calendar testifies to a remarkable sense of economy: not everything that was performed at the services in Leipzig, was newly composed. In Bach's liturgical offerings, new compositions constantly alternate with older cantatas from the Weimar years. By making use of existing material Bach created the necessary time for himself to write his new compositions. This is particularly evident in the period prior to Christmas in 1723. Here it was the tradition for the cantor to take a break of three weeks since it was customary, during the 'quiet period' (*Tempus clausum*) in Leipzig between the 2 and 4th Sundays of Advent, that no cantatas should be performed. Though how meagre three weeks seem when compared with the cantor's Christmas duties! So Bach extended his break by a week in that, for the First Sunday of Advent, he made use of the Weimar cantata *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 61, and created further leeway by performing *Christen, ätzet*

diesen Tag, BWV 63, which was a Weimar composition, on the First Day of Christmas. In this way he gained the time to compose his Latin *Magnificat* (BWV 243a) that traditionally formed part of the festive afternoon Vesper service on the First Day of Christmas in Leipzig, as well as time and energy for new cantatas for the second and third days of Christmas as well as for New Year's Day 1724 (BWV 40, 64 and 190).

This explains why, on this CD, the three cantatas from the end of the liturgical year of 1723 and the cantata for the Second Day of Christmas are placed much closer together than the liturgical year would place them: chronologically the cantata-less *Tempus clausum* at Leipzig falls in between, whilst prior to and after that time, repeat performances took place of older cantatas from the Weimar period (BWV 61, 63). Strictly speaking, Bach's extended 'free' period actually started somewhat earlier in that the cantata for 21st November 1723, *Wachet! betet!* BWV 70, was originally a Weimar cantata (BWV 70a). The original text, by the Weimar poet Salomo Franck, was considerably extended in Leipzig but the introductory choral, all the arias and the concluding choral from the Weimar cantata were all retained and Bach had only to write four new recitatives and a further chorale setting.

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, BWV 40

The connoisseurs among Leipzig's churchgoers in Bach's time must have pricked up their ears. Even after more than thirty cantatas in his first six months of service, the new cantor could still spring surprises: a pair of horns like those that are used to open the cantata with two signal-like motifs had not previously been heard in Leipzig services (and Bach's horn players must have practised assiduously in advance!). This is a festive and joyous movement about the appearance of the Son of God on earth, who – as the cantata explains – had come to 'destroy the works of the devil'. This work of destruction is portrayed in the chorus by repeated percussive notes and extended coloratura, but all these illustrative

elements are subordinated to a festive Christmas spirit and to a liturgical dignity of textual presentation within a wide-ranging musical framework. The biblical text is presented in three sections and two different ways: in the outer parts in free madrigal form and a somewhat more homophonic style, and by contrast in the central part, a strictly polyphonic fugal movement. Bach must have remembered this splendid piece in the late 1730s, for he imitated it in his *F major Mass* (BWV 233) with the text 'Cum Sancto Spiritu'.

The cantata has little obvious connection with the gospel for the Second Day of Christmas (Luke 2, 15-20) which is the story of the shepherds' visit to the stable in Bethlehem. Perhaps Bach lacked a suitable text and took what was available, perhaps having some details amended by an author. Alfred Dürr suggests that the martyrdom of St. Stephen, which is traditionally remembered on the Second Day of Christmas, is more in the forefront of the original poem than is the Christmas story. Bach followed this with two exceedingly characteristic arias: a wide-ranging, operatic bass solo, triumphant about the 'hellish snake', whose head the Messiah has broken in victory, and a tenor aria – whose text points us to the joy and trust of Christmas – that is rich in coloratura and is exquisitely scored for horns and oboes. A Christmas song concludes the work, a verse from Christian Keymann's poem 'Freuet euch, ihr Christen alle' ('All Christian Men Rejoice') on the popular tune by Andreas Hammerschmidt (1646), looking towards the new year and with an expression of joyous trust: 'Freude, Freude über Freude! Christus wehret allem Leide' ('Joy, joy beyond joy! Christ defends against all suffering').

O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 60

The last Sunday of the liturgical year deals with the 'last things': death, judgement, resurrection and eternal life. The gospel for the 24th Sunday after Trinity, Matthew 9, 18-26, is the story of how Jesus brings Jairus's daughter back to life. The cantata libretto links up with this but guides us beyond the historical events and shows us the

perspective of the faithful towards their own death and their hope and expectation of resurrection, thematizing their animal fear of death, their despondency and self-doubt as well as their spiritual trust, their hope and faith. The author has skilfully avoided theological abstractions; the conflict between head and heart, which enslaves the Christian, is rendered as a dialogue between two allegorical figures, Fear (alto) and Hope (tenor). Like a *deus ex machina*, the voice of Jesus – traditionally a bass – involves itself at various points in the fourth movement in the dialogue and counters Fear with the hopeful message: 'Blessed are the dead which die in the Lord from henceforth' (Revelation 14, 13). The cantata is framed by two chorale verses well-known at the time. The concluding chorale, *Es ist genug* (words by Franz Joachim Burmeister in 1662 to a melody by a predecessor of Bach as organist at Mühlhausen, Johann Rudolf Ahle, 1625-1673) is, as so often with Bach, a concluding prayer on the part of the entire parish and, as usual, is written in four parts. The introductory chorale, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (*O eternity, thou thunderous word*; Johann Rist, 1642), is not, however, a reflective opening but is already part of the dialogue. It is put into the mouth of 'Fear', who in the course of the movement is confronted by 'Hope' in the bible text 'I have waited for thy salvation, O Lord' (Genesis 49, 18).

In the introductory movement with the chorale verse sung by the alto, 'Fear' is impressively characterized by a frequently recurring motif of trembling, achieved through rapidly repeated notes, initially in the strings and later also by the two oboi d'amore. In its basic form the motif describes a rising fourth (for example at the beginning of the movement in the first violin line: A–B–C sharp–D') and thus also alludes to the chorale melody, to the place where the same succession of notes has the text 'du Donnerwort' ('thou thunderous word'). The idea of this motif is most clearly expressed in the line of the chorale 'Mein ganz erschrocknes Herze beb't': the fear and trembling of the Christian before the "thunderous word", 'eternity'! Bach also illustrated the keyword 'eternity'

musically: as a constantly appearing, long-held pedal point in the continuo, particularly evident at the beginning and the end of the movement, as a malleable musical symbol for the ‘beginning without end’, the ‘time without time’, as the chorale expresses it. The lovely figures of the oboi d’amore playing in thirds and sixths obviously belong in hope’s yearning and expectant emotional sphere, which develops freely, as a dramatic contrast, in the wide-ranging *arioso* melodic arcs of the solo tenor.

The joint ‘aria’ (third movement) sung by Fear and Hope is one of the most remarkable duets to have been penned by Bach. In its entire compositional invention it is antithetical: the two vocal parts, entirely contrary to custom, are based on two different motivic material, thereby giving expression to the irreconcilable incompatibility of fear and hope. But the antithesis of the rôles, perspectives and emotions has already been shown by Bach in the instrumental introduction: while the oboi d’amore and basso continuo are reticent with regard to rhythm and melody, the solo violin plays prolonged, rapidly moving scales with a sort of restrained jollity: these devices are later used by the tenor for the word ‘Friedenshaus’ (‘house of peace’, which is a metaphor for the grave).

The unusual final chorale, with its highly original, strongly chromatic harmonic expression, must have surprised Bach’s Leipzig listeners and still astonishes people today. Alban Berg made use of it in 1935 in writing the last movement of his famous *Violin Concerto*.

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70

The Weimar ‘prehistory’ of the cantata has already been mentioned. The 1716 work (of which all is lost except for three string parts) was intended for the Second Sunday in Advent, but in Leipzig this Sunday formed part of the quiet period or *Tempus clausum* when no cantatas were performed and so Bach had to rework it for another proximate Sunday. And here the 26th Sunday after Trinity served the purpose very well, since the gospel is

thematically linked to the gospel for the Second Sunday in Advent. Both gospels speak of the Christ’s second coming: the reading for the Second Sunday in Advent (Luke 21, 25-36) admonishes us to ‘watch and pray’ while the reading for the 26th Sunday after Trinity opens our eyes to the universal judgement. The original cantata consisted of an introductory chorale, four solo arias and a concluding chorale. In between these, four recitatives were inserted as well as a chorale which concludes the first part of the cantata (which was performed before the sermon). The writer’s task in these additions to the text was to adapt the cantata to its new liturgical context, in particular by including the theme of the last judgement. This becomes particularly evident in the ninth movement, the recitative ‘Ach, soll nicht dieser große Tag’ (‘Oh, should not this remarkable day’). Bach has set the text as a very dramatic, almost operatic accompanied bass recitative. The downfall of the world and the astounding last battle are accompanied by a musical disaster-scenario full of wild string figures. The trumpet enters with the cantus firmus ‘Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen’ at the word ‘the sound of trombones’ – but, no later than the moment when the chorale melody enters (with its unexpressed words), the apparently operatic stage reverts clearly to liturgical music.

The introductory chorus is fascinating on account of its rousing drama and it surprises with its sudden harmonic confusion that suggests something of the threat; the signal-like motifs from the solo trumpet have a decidedly militant accent (according to Joshua Rifkin these may have been added by Bach in Leipzig). The four arias show all the freshness and originality of the young Bach, each having its own personal profile. The most unusual is undoubtedly the last one with its massive change of mood from an indulgent, lyrical *Molt’ adagio*, ‘Seliger Erquickungstag’ (‘Blessed day of refreshment’), to a noisy *Presto*, ‘Schalle, knalle, letzter Schlag!’ (‘Resound, bang, the last stroke!’): the structure of the world disintegrates, but thereafter comes repose. The chorale verse ‘Nicht nach Welt, nach Himmel nicht’ (Christian Keymann, 1658), a remarkably rich seven-part movement with independent instrumental voices, concludes the work.

Es reißet euch ein schrecklich Ende, BWV 90

Bach's very brief but, in the two arias, highly dramatic liturgical music for the 25th Sunday after Trinity is based on Matthew 24, 15-28 which is the gospel of the day. These are the words of Jesus about the terror and threat of the end of the world, of 'great tribulation' and of the temptation of 'false Christs and false prophets' that will arise, of the lies of those purveyors of signs and wonders who attempt to deceive the very elect.

The cantata's two arias paint a dismal picture, visualizing the threat of a 'dreadful end' towards which sinners, in their obstinacy, are proceeding. Both refer to the divine judge, while the second aria also interprets the terrors and temptations of the end of time as the punishment of God. Bach has given these two relatively similar texts very different musical characters. The first aria, for tenor, is expressively highly intense and very virtuosically written for the soloist, whilst the string writing is no less fervent (with a vivid illustration of the keyword 'reißet' by means of frenetic violin runs). The second, in the manner of a vengeance aria as commonly found in Baroque opera, is set as a clattering bass solo in which the operatic model appears in skillfully layered form with a very lively brass part of almost breathtaking difficulty. The manuscript does not reveal whether Bach intended this part for a horn or a trumpet. The instrument symbolizes the 'trump of God' of the last judgement (as mentioned in the epistle for the same Sunday, 1 Thessalonians 4, 13-18).

The two recitatives bring a lighter note to the threatening darkness. They speak of goodness and of the concern that God has for his chosen ones. The simple concluding chorale, 'Leit uns mit deiner rechten Hand' ('Lead us with your right hand'; Martin Moller, 1584), prays for safe conduct and for God's protection.

© Klaus Hofmann 2000

PRODUCTION NOTES

The instrumentation of BWV 90

The original parts for this cantata are no longer extant. Only Bach's own score remains, but this contains no

indication as to instrumentation. If the top two lines employ the treble clef and the third line is in the alto clef, it is reasonable to assume that we are dealing with two violin parts and a viola part. However, in the third movement, the obbligato part incorporates a brilliant and intense exchange in demisemiquavers with the first violins, and this leaves one in doubt as to the intended instrument. Close examination reveals that almost all the pitches are natural harmonics in the key of B flat major. In addition, the figures consisting of fanfare-like triads in the lowest octave are clearly intended for the trumpet. The music is technically extremely demanding on the trumpet, but the trumpet is clearly the most appropriate instrument if one takes into consideration also the nature of the text, which describes the stern judgement of God.

The structure of the continuo part in the third movement of BWV 70

As described in the commentary, BWV 70 consists of the cantata BWV 70a, composed during Bach's Weimar period, with the addition of a newly composed recitative and chorale. The first, third, fifth, eighth and tenth movements of BWV 70 would seem to have been incorporated virtually unchanged from the earlier work, and the violin and viola parts from the Weimar period were used without alteration.

The continuo part was rewritten in 1723, and two parts were created on that occasion for the third movement. One was a lively obbligato part for the organ and the other was a continuo part with a simpler rhythm, probably intended for violone and bassoon. On the occasion of the second performance of the work in 1731, the obbligato part was amended and given the indication 'violoncello obbligato', indicating that it was performed on that occasion by the cello.

Since all the scores of BWV 70a have been lost, we have no information as to how the work was performed in Weimar. Considering the frequent intervallic leaps and the pitch range employed, however, it seems highly unlikely that this melodic line would have been performed

by the organ alone. If the organ had been played, it would have been used solely as a continuo instrument and would most likely have been doubled by the cello.

Taking account of the character of this work, and considering also that this was the method followed by Bach himself in his later years, we have decided to perform this part not on the organ but on the cello.

© MASAOKI SUZUKI 2001

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

The Bach Collegium Japan (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ 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 of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Boehm.

The BCJ comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small

vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (Basso continuo) in 1980 and third Prize in the Organ Competition in 1982 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS. Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 Suzuki was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a

professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo University of Fine Arts and Music.

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

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

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 medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

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



Die vier Kirchenkantaten dieser CD führen uns in Bachs frühe Leipziger Zeit, und hier in die letzten Wochen des Jahres 1723. Dabei bilden die ersten drei Kantaten eine zusammenhängende Gruppe von Werken für die letzten drei Sonntage des Kirchenjahrs, den 24.-26. Sonntag nach Trinitatis (7., 14. und 21. November 1723), während die vierte Kantate zum 2. Weihnachtstag (26. Dezember) entstand. Rund ein halbes Jahr zuvor, am 30. Mai 1723, dem 1. Sonntag nach Trinitatis, hatte Bach seine Amtstätigkeit als Thomaskantor mit der Kantate *Die Elenden sollen essen* (BWV 75) eröffnet. Seither hatte er Sonntag für Sonntag im Gottesdienst eine Kantate musiziert. Vom 1. Sonntag nach Trinitatis an gezählt, haben wir es bei den drei Kantaten zum Ende des Kirchenjahres also mit der 24., 25.

und 26. Sonntagskantate zu tun, die der neue Kantor den Leipziger Gottesdienstbesuchern 1723 darbot (und hinzu kamen ja noch Kantaten für andere Festtage) – eine stolze Arbeitsbilanz für ein halbes Jahr! Und im Grunde gleicht keine Kantate der anderen, jedesmal wußte Bach seinen staunenden Hörern etwas Neues, bisweilen Neuartiges, im Wortsinne „Unerhörtes“ zu bieten. Im historischen Rückblick erscheint Bachs erste Leipziger Amtszeit als eine Phase höchsten Schaffens eifers und einzigartiger Kreativität. Zugleich aber ist Bachs Aufführungskalender ein Zeugnis bemerkenswerter Arbeitsökonomie: Nicht alles, was in den Leipziger Gottesdiensten musiziert wurde, war neu komponiert; vielmehr lösen sich in Bachs gottesdienstlichen Darbietungen immer wieder Neukompositionen mit Wiederaufführungen von älteren, Weimarer Kirchenkantaten ab. Mit dem Rückgriff auf Vorhandenes aber verschafft sich Bach planmäßig jenen Spielraum, den er zur Ausarbeitung neuer Kompositionen benötigt. Besonders deutlich wird dies in der Zeit vor Weihnachten 1723. Hier ergab sich traditionell für den Kantor zwar immerhin eine dreiwöchige Ruhepause, da nach Leipziger Tradition in der „stillen Zeit“ („Tempus clausum“) des 2.-4. Advents keine Kantaten aufgeführt wurden. Doch was waren drei Wochen angesichts der an Weihnachten dem Kantor bevorstehenden Aufgaben! So erweitert Bach von vornherein seine Ruhepause um eine Woche, indem er für den 1. Advent auf die Weimarer Kantate *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61. zurückgreift, und verschafft sich weiteren Spielraum, indem er auch für den 1. Weihnachtsfeiertag eine Weimarer Komposition vorsieht, *Christen, ätzet diesen Tag* BWV 63. Auf diese Weise gewinnt er Zeit für die Komposition des lateinischen *Magnificat* (BWV 243a), das nach Leipziger Tradition am 1. Weihnachtstag nachmittags im festlichen Vespertagesdienst erklingt, Zeit und Kraft auch für die Ausarbeitung je einer neuen Kantate zum 2. und zum 3. Weihnachtstag und einer weiteren zum Neujahrstag 1724 (BWV 40, 64, 190).

Damit ist auch der Grund dafür genannt, daß auf unserer CD die drei Kantaten vom Ende des Kirchen-

jahres 1723 und die Kantate zum 2. Weihnachtsfeiertag enger zusammenrücken, als es dem Gang des Kirchenjahres entspricht: Chronologisch steht zwischen ihnen das kantatenlose Leipziger „Tempus clausum“ und davor und danach jeweils die Wiederaufführung einer älteren, Weimarer Kantate (BWV 61, 63). Genau betrachtet beginnt Bachs erweiterter Freiraum sogar noch etwas früher; denn schon seine Kantate zum 21. November 1723, *Wacht! betet!* BWV 70, ist ursprünglich ein Weimarer Werk (BWV 70a). Der Originaltext des Weimarer Dichters Salomo Franck wurde in Leipzig stark erweitert, doch der Eingangschor, sämtliche Arien und der Schlußchoral der Weimarer Kantate blieben erhalten, so daß sich Bachs Neukomposition auf vier Reziative und einen weiteren Choralatz beschränkte.

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, BWV 40

Die Kenner unter Bachs Leipziger Gottesdienstbesuchern müssen aufgehorcht haben: Auch nach mehr als 30 Kantaten in dem halben Jahr seit seinem Amtsantritt war der neue Kantor noch für Überraschungen gut: Ein Hörnerpaar wie das, das die Kantate mit zwei signalartigen Motiven eröffnet, hatte man bis dahin im Leipziger Gottesdienst noch nicht gehört (und Bachs Hornisten mögen für dieses Debüt fleißig geübt haben)! Es ist ein feierlicher und zugleich fröhlicher Satz über das Erscheinen des Sohnes Gottes auf Erden, der, wie es heißt, gekommen ist, „daß er die Werke des Teufels zerstöre“. Dieses Zerstörungswerk wird im Chor durch hämmende Tonrepetitionen und ausgedehnte Koloraturen verbildlicht, aber all dies Illustrative bleibt einer weihnachtlichen Feierlichkeit und gottesdienstlichen Würde der Textdarstellung in einer weiträumigen musikalischen Rahmenform untergeordnet. Der biblische Text wird in drei Abschnitten auf zweierlei Weise vorgelesen, in den Außenteilen in einer freien madrigalischen, teils mehr homophonen Gestaltung, im Mittelteil dagegen in streng polypho- nem Fugensatz. Ende der 1730er Jahre hat Bach sich des prächtigen Stückes erinnert und es für seine *F-Dur-Messe* (BWV 233) auf

den Text „Cum Sancto Spiritu“ parodiert.

Mit dem Evangelium des 2. Weihnachtstags, Lukas 2, 15-20, dem Bericht von den Hirten im Stall zu Bethlehem, hat die Kantate erkennbar wenig zu tun. Vielleicht war Bach in Verlegenheit um einen geeigneten Text und nahm, was ihm verfügbar war, ließ vielleicht einzelnes auch durch einen Textdichter verändern. Nach einer Vermutung Alfred Dürrs stand in der Originaldichtung der Märtyrer Stephanus, dessen am 2. Weihnachtstag traditionell besonders gedacht wurde, stärker im Vordergrund als das Weihnachtsgeschehen. Zwei überaus charakteristische Arien läßt Bach folgen: eine weiträumiges, durchaus opernhafte Baßsolo voller Triumph über die „höllische Schlange“, deren Kopf der Messias „als Sieger zerknickt“, und eine mit Hörnern und Oboen exquisit instrumentierte, überaus koloraturenreiche Tenorarie, deren Worte zu weihnachtlicher Freude und Zuversicht auffordern. Den Beschluß bildet ein Weihnachtslied, eine Strophe aus Christian Keymanns Dichtung „Freuet euch, ihr Christen alle“ auf die populäre Melodie von Andreas Hammerschmidt (1646) mit dem Ausblick auf das neue Jahr und Worten fröhlicher Zuversicht: „Freude, Freude über Freude! Christus wehret allem Leide“.

O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 50

Die letzten Sonntage des Kirchenjahres handeln von den „Letzten Dingen“, von Tod, Gericht, Auferstehung und ewigem Leben. Die Evangelienlesung des 24. Sonntags nach Trinitatis, Matthäus 9, 18-26, berichtet von der Auferweckung des Töchterleins des Jairus durch Jesus. Die Kantatendichtung knüpft hier an, lenkt aber den Blick weg von dem historischen Geschehen und richtet ihn aus der Perspektive des Gläubigen auf den eigenen Tod und die Erwartung und Verheißung der eigenen Auferstehung, thematisiert seine kreatürliche Angst vor dem Sterben, seine Verzagtheit und seine Zweifel auf der einen, seine spirituelle Zuversicht, seine Hoffnung und Glaubensgewißheit auf der anderen Seite. Geschickt hat der Dichter jede theologische Abstraktion vermieden und den Widerstreit der Gedanken und Gefühle, die den Christen be-

drängen, als Dialog zweier allegorischer Figuren gestaltet, der Furcht (Alt) und der Hoffnung (Tenor); hinzu tritt dann, gleichsam als „Deus ex machina“, die Stimme Jesu – traditionsgemäß in Baßlage –, die ein entscheidender Stelle, im Satz 4, in den Dialog eingreift und der Furcht mit der Verheißung entgegentritt „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an“ (Offenbarung des Johannes 14, 13). Den Rahmen der Kantaten bilden zwei damals wohlbekannte Choralstrophen. Die Schlußstrophe „Es ist genug“ (gedichtet von Franz Joachim Burmeister, 1662, mit der Melodie von Bachs Vor-Vorgänger im einstigen Mühlhäuser Organistenamt, Johann Rudolf Ahle, 1625-1673) ist wie so oft bei Bach ein abschließendes Gebet gleichsam der gesamten Gemeinde und erklingt wie üblich in schlechtem vierstimmigem Satz; die Eingangsstrophe „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Johann Rist, 1642) aber ist nicht besinnliche Eröffnung, sondern bereits Teil des Dialogs. Sie ist der Furcht in den Mund gelegt, der dann im Verlauf des Satzes die Hoffnung entgegentritt mit dem Bibelwort „Herr, ich warte auf dein Heil“ (1. Mose 49, 18, auch Psalm 119, 116).

Im Eingangssatz mit der vom Alt vorgetragenen Choralstrophe charakterisiert Bach den Rollencharakter der „Furcht“ besonders eindrucksvoll durch ein allenthalben wiederkehrendes Motiv des Zitterns, dargestellt durch rasche Tonwiederholungen zunächst in den Streichern, später auch in den beiden Oboi d'amore. In seiner Grundform beschreibt das Motiv eine aufsteigende Quarte (so gleich zu Beginn des Satzes in der 1. Violine: a–h–cis–d') und spielt damit auf die Choralmelodie an, und zwar auf die Stelle, die hier zu derselben Tonfolge den Textwortlaut „du Donnerwort“ trägt; die Idee dieser Motivgestaltung aber ist am deutlichsten ausgesprochen in der Choralzeile „Mein ganz erschrocknes Herze beb't“: Erschrecken, Erzitern des Christen angesichts des „Donnerwortes“ „Ewigkeit“! Auch das Stichwort „Ewigkeit“ hat Bach in seiner Musik illustriert: als einen mehrfach, besonders deutlich am Anfang und am Schluß des Satzes auftretenden lang gehaltenen Orgelpunkt im Basso continuo, als plas-

tisches musikalisches Symbol für den „Anfang zonder Ende“, die „Zeit ohne Zeit“, wie es im Choral heißt. Die wohlklingend in Terzen und Sexten geführten Figuren der „lieblichen“ Oboen d'amore dagegen gehören offensichtlich der sehnsuchtsvollen und erwartungsfrohen Affektsphäre der Hoffnung an, die sich als dramaturgischer Gegenpol in den weitgespannten ariosen Melodiebögen des Solotenors frei entfaltet.

Die gemeinsame „Aria“ von Furcht und Hoffnung (Satz 3) ist eines der eigenartigsten Duette aus der Feder Bachs. Sie ist in ihrer ganzen kompositorischen Erfindung antithetisch angelegt: Die beiden Singstimmen beruhen, gegen alle Gewohnheit, auf unterschiedlichem Motivmaterial – Ausdruck des unvereinbaren Gegensatzes von Furcht und Hoffnung. Zuvor schon aber wird die Antithese der Rollen, der Perspektiven, der Affekte von Bach in der instrumentalen Einleitung verdeutlicht: Während Oboe d'amore und Basso continuo in Rhythmus und Melodie Zaghaftigkeit ausdrücken, ergeht sich die Solovioline in weit ausholenden, rasch bewegten Skalenfiguren, in einer Art verhaltener Fröhlichkeit: es sind Wendungen, wie sie nachher die Tenorstimme der Hoffnung aufnimmt zu dem Wort „Friedenshaus“ (einer Metapher für „Grab“).

Der ungewöhnliche Schlußchoral mit seiner eigenwilligen, stark chromatisch geprägten Ausdrucksharmonik muß Bachs Leipziger Hörer überrascht haben und zieht bis heute immer wieder Bewunderung auf sich. Alban Berg hat ihn 1935 dem Schlußsatz seines berühmten *Violinkonzerts* zugrundegelegt.

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70

Die Weimarer „Vorgesichte“ der Kantate wurde schon erwähnt. Das Werk von 1716 (das leider bis auf drei Streicherstimmen verschollen ist) war für den 2. Advent bestimmt; da in Leipzig jedoch an diesem Tage wegen des *Tempus clausum* keine Kantate aufgeführt wurde, muß für Bach die Umarbeitung für einen anderen Sonntag nahegelegen haben. Und hier bot sich der 26. Sonntag nach Trinitatis geradezu an, denn die Evangelien-

lesung dieses Sonntags ist mit derjenigen des 2. Advents thematisch eng verwandt: Beide handeln von der Wiederkunft Christi; die Lesung am 2. Advent (Lukas 21, 25-36) knüpft daran allerdings die Ermahnung zu Wachsamkeit und Gebet, die Lesung des 26. Sonntags nach Trinitatis (Matthäus 25, 31-46) dagegen eröffnet den Blick auf das Weltgericht. Die Originalkantate bestand aus dem Eingangsschor, den vier Solokarten und dem Schlußchoral. Dazwischen wurden nun vier Rezitative eingeschoben, dazu eine Choralstrophe zum Abschluß des (vor der Predigt zu musizierenden) ersten Kantatenteils. Aufgabe des Dichters dieser Textergänzungen war es, die Kantate damit inhaltlich auf die neue liturgische Bestimmung der Kantate auszurichten, also insbesondere das Thema „Weltgericht“ einzubeziehen. Das geschieht besonders deutlich in Satz 9, dem Rezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“. Bach hat den Text sehr dramatisch, ja opernhaf als *Baß-Accompagnato* „in Szene gesetzt“; mit einem musikalischen Katastrophenszenario voll wilder Streicherbewegungen wird „der Welt Verfall“ und „der unerhörte letzte Schlag“ untermalt; hinzu tritt, auf das Stichwort von „der Posaunen Schall“ die Trompete mit dem *Cantus firmus* „Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen“ – aber spätestens in dem Augenblick, in dem die Chormelodie (mitsamt ihren unausgesprochenen Worten) eintritt, wird aus der scheinbaren Opernszene wieder eindeutig Kirchenmusik!

Der Eingangsschor fasziniert durch seine aufstachelnde Dramatik und überrascht zugleich durch unvermittelte harmonische Eintrübungen, die etwas wie Bedrohung suggerieren; einen geradezu militanten Akzent setzen die Signalmotive der Solotrompete (nach Joshua Rifkin sind sie möglicherweise erst eine Leipziger Bearbeiterzutat Bachs). Die vier Arien zeigen die ganze Frische und Vielfalt der Erfindung des jungen Bach, jede von ihnen hat ihr klares eigenes Profil. Die ungewöhnlichste ist zweifellos die letzte mit ihrem massiven Affektschlag vom lyrisch-schwelgerischen *molt' adagio* „Seliger Erquickungstag“ zum lärmenden *presto* „Schalle, knalle, letzter Schlag!“: Das Weltge-

bäude bricht zusammen; danach aber kehrt Stille ein. Die Choralstrophe „Nicht nach Welt, nach Himmel nicht“ (Christian Keymann, 1658) beschließt das Werk in einem besonders klangvollen siebenstimmigen Satz mit selbständig geführten Instrumenten.

Es reißt euch ein schrecklich Ende, BWV 90

Bachs sehr knapp gefaßte, in ihren beiden Arien hochdramatische Gottesdienstmusik zum 25. Sonntag nach Trinitatis bezieht sich auf das Evangelium des Tages, Matthäus 24, 15-28. Es sind Worte Jesu von den Schrecken und Bedrohungen am Ende der Welt, von „Greueln der Verwüstung“ und von den Verführungen, die von „falschen Christussen und falschen Propheten“ ausgehen werden, von den Lügen falscher Zeichen- und Wundertäter, deren Versuchungen die Auserwählten ausgesetzt sein werden.

Die beiden Arien der Kantate zeichnen ein düsteres Bild, beide vergegenwärtigen sie die Bedrohung eines „schrecklichen Endes“, in die sich der Sünder mit seiner Verstocktheit begibt, in beiden ist von dem göttlichen Richter die Rede, in der zweiten Arie werden die Greuel und Verführungen der Endzeit als Strafe Gottes gedeutet. Bach hat die beiden verhältnismäßig ähnlichen Texte musikalisch sehr unterschiedlich gestaltet, die erste Arie als Tenorsolo mit einem virtuosensolopart von nachdrücklicher Heftigkeit des Ausdrucks und einem nicht weniger heftig agierenden Streicherpart (mit anschaulicher Illustration des Stichworts „reißt“ durch rasende Violinläufe), die zweite nach Art der in der Barockoper geläufigen „Rachearie“ als „polterndes“ Baßsolo, wobei der Operntypus allerdings künstlerisch überformt erscheint durch einen überaus bewegten Blechbläserpart von geradezu atemberaubender Schwierigkeit. Ob Bach dabei an ein Horn oder an eine Trompete gedacht hat, läßt das Autograph nicht erkennen; inhaltlich gesehen steht das Instrument symbolisch für die Posaune des jüngsten Gerichts (von der in der Epistel des Sonntags, 1. Thessalonicher 4, 13-18, die Rede ist).

Lichtere Töne bringen nur die beiden Rezitative in

das bedrohliche Dunkel; sie sprechen von der Güte und Fürsorge Gottes für die Seinen. Der schlichte Schlußchoral „Leit uns mit deiner rechten Hand“ (Martin Moller, 1584) bittet um Gottes Recht und Befütung.

© Klaus Hofmann 2000

ANMERKUNGEN ZUR EINSPIELUNG

Die Instrumentierung von BWV 90

Die Originalstimmen für diese Kantate sind nicht mehr erhalten. Lediglich Bachs eigene Partitur existiert noch, welche jedoch keinerlei Hinweise in bezug auf die Instrumentierung enthält. Da in den ersten beiden Zeilen der Sopranschlüssel und in der dritten Zeile der Altschlüssel vorgeschrieben ist, darf man annehmen, dass es sich hierbei um zwei Violinstimmen und eine Violistimme handelt. Allerdings umfasst die obligate Stimme im dritten Satz ein brillantes und intensives Wechselspiel in Zwei- und dreißigstelbewegungen mit den ersten Violinen, welches keinen Aufschluss über das ursprünglich vorgesehene Instrument gibt. Genauere Untersuchungen zeigen, dass fast alle dieser Einwüfe in Naturharmonien von B-Dur stehen. Außerdem wirken die aus fanfarenähnlichen Dreiklängen bestehenden Figuren in der tiefsten Oktave offensichtlich für Trompete bestimmt. Für die Trompete ist die Musik technisch außerordentlich anspruchsvoll, dennoch scheint diese das am meisten geeignete Instrument zu sein, wenn man außerdem noch das Thema des Textes, das strenge Gericht Gottes, mit in die Überlegungen einbezieht.

Die Struktur der Continuo-Stimme im dritten Satz von BWV 70

Wie im Begleittext beschrieben, besteht BWV 70 zum einen aus der Kantate BWV 70a, während Bachs Weimarer Zeit komponiert, und zum anderen aus einem später dazu komponierten Rezitativ und Choral. Der erste, dritte, fünfte, achte und zehnte Satz von BWV 70 scheinen nahezu unverändert von dem früheren Werk übernommen zu sein, wobei auch die Violin- und Violistimmen der Weimarer Zeit ohne Veränderung ver-

wendet wurden.

Die Continuo-Stimme wurde 1723 neu geschrieben, wobei zu dieser Gelegenheit zwei Stimmen für den dritten Satz komponiert wurden. Eine davon war eine lebhaftere Obligat-Stimme für Orgel, während die andere mit einfacherem Rhythmus vermutlich für Violine und Fagott bestimmt war. Aus Anlass der zweiten Aufführung des Werkes 1731 wurde die Obligat-Stimme geändert und mit der Bezeichnung „Violoncello obbligato“ versehen, was darauf schließen lässt, dass sie bei dieser Gelegenheit mit Cello aufgeführt wurde.

Da sämtliche Stimmen von BWV 70a verschollen sind, haben wir keine Information darüber, wie das Werk in Weimar aufgeführt wurde. Wenn man aber die ständigen Intervallsprünge und den verwendeten großen Tonumfang bedenkt, scheint es unwahrscheinlich, dass diese melodische Linie allein von der Orgel gespielt wurde. Vermutlich wurde die Orgel lediglich als Continuo-Instrument verwendet und mit dem Cello dupliziert.

Um dem Charakter des Werkes gerecht zu werden und mit Rücksicht darauf, dass diese Methode von Bach in späteren Jahren selbst praktiziert wurde, haben wir uns dafür entschieden, diese Stimme nicht von der Orgel, sondern vom Cello spielen zu lassen.

© **Masaaki Suzuki 2001**

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

Das Bach Collegium Japan (BCJ) hat seit 1995 durch ihre Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm errungen. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf zeitgetreuen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger waren und ihn beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhmer.

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor, und zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspassion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Vesper der Heiligen Jungfrau Maria*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles.

Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es sich gefreut, europäische Künstler zu begrüßen, wie Max von Egmond, Sonia Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponsoele, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino. Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatartub“ in Rishon Le Zion, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* aufführte.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee

fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS einen beneidenswerten Ruf erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien, Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philip Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste und Musik in Tokio.

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

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opem und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzert-

tätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

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 Cöln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

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



Les quatre cantates sur ce disque nous transportent dans les premières années de Bach à Leipzig et les dernières semaines de 1723. Les trois premières cantates forment un groupe relié d'œuvres pour les trois derniers dimanches de l'année liturgique, les 24-26^e dimanches après la Sainte-Trinité (7, 14 et 21 novembre 1723), tandis que la quatrième cantate fut écrite pour le lendemain de Noël (26 décembre). Environ six mois auparavant, le 30 mai 1723 – le premier dimanche après la Trinité – Bach entra en fonction comme organiste de l'église St-Thomas avec la cantate *Die Elenden sollen essen* (BWV 75). Il fournit ensuite une cantate tous les dimanches suivants. En comptant à partir du premier dimanche après la Trinité, les trois cantates à la fin de l'année liturgique sont les cantates pour les 24^e, 25^e et 26^e dimanches que le nouvel organiste offrit aux fidèles de Leipzig en 1723 (en plus des cantates pour les autres jours de fête) – six mois d'efforts dont il pouvait être fier. Et fondamentalement, aucune cantate n'est semblable à une autre, à chaque occasion, Bach présenta à ses auditeurs étonnés quelque chose de nouveau et parfois de très original. Du point de vue historique, la première période du service de Bach à Leipzig semble avoir été un temps de créativité entièrement exceptionnelle. Mais le calendrier d'exécution de Bach témoigne aussi d'un sens remarquable de l'économie: tout ce qui était joué aux services à Leipzig n'était pas nouvellement composé. Dans les présentations liturgiques de Bach, de nouvelles compositions alternent constamment avec des cantates datant des années de Weimar. En utilisant du matériel existant, Bach se donna le temps nécessaire pour écrire du nouveau. Ceci est particulièrement évident dans la période précédant Noël 1723. C'était la tradition que le *cantor* prenne un repos de trois semaines puisqu'il était courant à Leipzig, pendant la "période tranquille" (*Tempus clausum*) entre les 2^e et 4^e dimanches de l'aveug, d'omettre l'exécution de cantates. Trois semaines semblent pourtant un temps bien court comparé aux responsabilités de Noël du *cantor*! Bach étendit ainsi son repos d'une semaine supplémentaire en utilisant, pour le premier dimanche de l'aveug, la

cantate de Weimar *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61, et il se créa encore une marge en jouant *Christen, ätzet diesen Tag* BWV 63, une composition de Weimar, le jour de Noël. De cette manière, il se donna du temps pour composer son *Magnificat* latin (BWV 243a) qui faisait traditionnellement partie des vêpres solennelles de l'après-midi le jour de Noël à Leipzig, ainsi que du temps et de l'énergie pour les nouvelles cantates pour les second et troisième jours de Noël ainsi que pour le jour de l'an 1724 (BWV 40, 64 et 190). Ceci explique pourquoi, sur ce disque, les trois cantates de la fin de l'année liturgique 1723 et la cantate pour le lendemain de Noël sont beaucoup plus rapprochées que l'année liturgique le voudrait: chronologiquement, le *Tempus clausum* sans cantate à Leipzig les séparerait tandis qu'avant et après ce temps, on donna des exécutions de reprise d'anciennes cantates de la période de Weimar (BWV 61 et 63). Strictement parlant, la grande période "libre" de Bach commença un peu plus tôt car la cantate pour le 21 novembre 1723, *Wachet! betet!* BWV 70 était d'abord une cantate de Weimar (BWV 70a). Le texte original, du poète de Weimar Salomo Franck, fut considérablement augmenté à Leipzig mais le choral d'introduction, toutes les arias et le choral final de la cantate de Weimar furent tous gardés et Bach n'eut qu'à écrire quatre nouveaux récitatifs et un autre arrangement de choral.

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, BWV 40

Les connaisseurs parmi les fidèles de Leipzig du temps de Bach ont dû dresser les oreilles. Même après plus de trente cantates dans ses six premiers mois de service, le nouveau *cantor* pouvait toujours sortir des surprises: on n'avait encore jamais entendu de paire de cors comme celle utilisée à l'ouverture de la cantate avec deux motifs d'appel dans les services à Leipzig (et les cornistes de Bach avaient dû s'exercer intensément à l'avance!) C'est un mouvement festif et joyeux sur l'apparition du Fils de Dieu sur la terre qui – comme l'explique la cantate – était venu pour "détruire les œuvres du mauvais". Cette

œuvre de destruction est décrite par le chœur avec des notes percussives répétées et une coloratura étendue, mais tous ces éléments illustratifs sont subordonnés à l'esprit festif de Noël et à une dignité liturgique de présentation textuelle dans un grand cadre musical. Le texte biblique est transmis en trois sections et de deux manières différentes: dans les parties extérieures en forme de madrigal libre et de style un peu plus homophone, et par contraste dans la partie centrale, un mouvement fugué strictement polyphonique. Bach a dû se souvenir de cette splendide pièce à la fin des années 1730 car il l'imita dans sa *Messe en fa majeur* (BWV 233) sur le texte "Cum Sancto Spiritu".

Cette cantate a peu de liens évidents avec l'évangile du lendemain de Noël (Lc 2, 15-20) qui raconte l'histoire de la visite des bergers à l'étable de Bethléhem. Bach n'avait peut-être pas de texte approprié et prit ce qu'il avait sous la main, faisant éventuellement changer quelques détails par un auteur. Alfred Dürr suggère que le martyre de saint Etienne, commémoré traditionnellement le lendemain de Noël, est plus en évidence dans le poème original que la narration de Noël. Bach suivit ceci avec deux arias extrêmement caractéristiques: un solo de basse sonore, au registre étendu, triomphant sur le "serpent infernal", dont le Messie a victorieusement écrasé la tête, et une aria de ténor – dont le texte nous souligne la joie et le réconfort de Noël – qui est riche en coloratura et exquise écrite pour cors et hautbois. Une chanson de Noël termine l'œuvre, une strophe du poème "Freut euch, ihr Christen alle" ("Réjouissez-vous, tous les chrétiens") de Christian Keymann sur l'air populaire d'Andreas Hammerschmidt (1646), attendant la nouvelle année avec une expression de joyeuse confiance: "Freude, Freude über Freude! Christus wehret allem Leide" ("Joie, joie, au-delà de toute joie! Le Christ nous défend de toute souffrance").

O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 60

Le dernier dimanche de l'année liturgique traite des "choses dernières": la mort, le jugement, la résurrection

et la vie éternelle. L'évangile du 24^e dimanche après la Ste-Trinité, Matthieu 9, 18-26, raconte la résurrection de la fille de Jaïre par Jésus. Le livret de la cantate y est relié mais nous guide au-delà des événements historiques et nous montre la perspective des fidèles qui se dirigent vers leur propre mort ainsi que l'espoir et l'attente de la résurrection, thématissant leur peur animale de la mort, leur abattement et leur doute tout comme leur confiance spirituelle, leur espoir et leur foi. L'auteur a habilement évité les abstractions théologiques; le conflit entre la tête et le cœur, qui rend les chrétiens esclaves, est représenté comme un dialogue entre deux figures allégoriques, la Peur (alto) et l'Espoir (ténor). Comme un *deus ex machina*, la voix de Jésus – une basse par tradition – s'engage à divers moments dans le quatrième mouvement dans le dialogue et contrecarre la Peur avec le message rempli d'espoir: "Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur" (Ap. 14, 13). La cantate est encadrée de deux strophes de chorals bien connus à l'époque. Le choral terminal *Es ist genung* (paroles de Franz Joachim Burmeister en 1662 sur une mélodie d'un prédécesseur de Bach à l'Orgue de Mühlhausen, Johann Rudolf Ahle, 1625-1673) est, comme si souvent chez Bach, une prière concluante de la part de la paroisse en entier et est écrit, comme d'habitude, à quatre voix. Le choral introductif, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (Johann Rist, 1642) n'est cependant pas un début réfléchi mais déjà une partie du dialogue. Il est mis dans la bouche de la "Peur" qui, au cours du mouvement, est confrontée avec l'"Espoir" dans le texte biblique "En ton salut j'espère, Yahvé" (Gen. 49, 18).

Le mouvement d'introduction avec le verset de choral chanté par l'alto, la "Peur", est caractérisé de manière impressionnante par un motif revenant souvent de tremblement, obtenu au moyen de notes rapidement répétées, d'abord aux cordes puis aussi aux deux hautbois d'amour. Dans sa forme fondamentale, le motif décrit une quartie ascendante (par exemple au début du mouvement de la première ligne de violons: la – si – do dièse – ré) et fait ainsi allusion à la mélodie du chorale, à l'endroit de la

même succession de notes sous le texte "du Donnerwort". L'idée de ce motif est exprimée le plus clairement dans la ligne du choral "Mein Ganz erschrocknes Herze beb't": la peur et le tremblement du chrétien devant le "mot de tonnerre", "l'éternité"! Bach illustre en musique aussi le mot-clé "éternité": comme une longue pédale soutenue au continuo, constamment présente, particulièrement évidente au début et à la fin du mouvement, comme un symbole de musique malléable pour le "début sans fin", le "temps hors du temps" comme l'exprime le choral. Les jolies figures du hautbois d'amour jouant en tierces et sixtes appartiennent évidemment aux désirs de l'espoir et à la sphère émotionnelle dans l'attente qui se développe librement, comme contraste dramatique, dans les arches mélodiques *arioso* aux grandes étendues du ténor solo.

L'"aria" attenante (troisième mouvement) chantée par la Peur et l'Espoir, est l'un des duos les plus remarquables de la plume de Bach. Elle est antithétique dans son entière composition: les deux parties vocales, totalement à l'encontre de la coutume, reposent sur des matériels motiviques différents, exprimant ainsi l'incompatibilité irréconciliable de la peur et de l'espoir. Mais l'antithèse des rôles, perspectives et émotions a déjà été montrée par Bach dans l'introduction instrumentale: tandis que le hautbois d'amour et le basso continuo sont réticents quant au rythme et à la mélodie, le violon solo joue des gammes prolongées au mouvement rapide avec une sorte de gaieté retenue: ces traits sont utilisés plus tard par le ténor sur le mot "Friedenshaus" (une métaphore pour dire la tombe).

L'inhabituel choral final, avec son expression harmonique hautement originale et fortement chromatique, a dû surprendre les auditeurs de Bach à Leipzig et il surprend encore de nos jours. Alban Berg s'en servit en 1935 quand il écrivit le dernier mouvement de son célèbre *Concerto pour violon*.

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 7

La "préhistoire" de Weimar de la cantate a déjà été mentionnée. L'œuvre de 1716 (de laquelle tout est perdu sauf

trois parties pour cordes) était destinée au second dimanche de l'aveut mais, à Leipzig, ce dimanche faisait partie de la période de calme ou *Tempus clausum* où on ne donnait pas de cantates et Bach dut la retrouver pour un autre dimanche à proximité de celui-là. Le 26^e dimanche après la Trinité s'y prêtait bien puisque l'évangile est thématiquement relié à celui de 2^e dimanche de l'aveut. Les deux parlent de la seconde venue du Christ: la lecture du second dimanche de l'aveut (Lc 21, 25-36) nous exhorte à "veiller et prier" tandis que celle du 26^e dimanche après la Ste-Trinité nous ouvre les yeux sur le jugement universel. La cantate originale consistait en un choral introductif, quatre arias solos et un choral terminal. Entre ces parties, quatre récitatifs étaient insérés ainsi qu'un choral qui termine la première partie de la cantate (qui était donnée avant le sermon). La tâche de l'écrivain, dans ces additions au texte, était d'adapter la cantate à son nouveau contexte liturgique, en particulier en incluant le thème du jugement dernier. Cela devient particulièrement évident dans le neuvième mouvement, le récitatif "Ach, soll nicht dieser große Tag". Bach a arrangé le texte pour un récitatif de basse accompagné très sonore, très dramatique. La chute du monde et l'exceptionnelle dernière bataille sont accompagnés par un scénario désastreux musical rempli de sauvages figures aux cordes. La trompette entre avec le *cantus firmus* "Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen" au mot "le son des trombones" – mais, juste au moment où la mélodie du choral fait son entrée (avec ses mots inexprimés), la scène qu'on dirait d'opéra retourne nettement à la musique liturgique.

Le chœur introductif est fascinant à cause de son drame vibrant et il surprend avec sa soudaine confusion harmonique qui suggère une sorte de menace, les motifs d'appel de la trompette solo prennent un accent nettement militaire (selon Joshua Rifkin, ces derniers pourraient avoir été ajoutés par Bach à Leipzig). Les quatre arias montrent la fraîcheur et l'originalité du jeune Bach, chacune ayant son propre profil personnel. La plus originale est sans doute la dernière avec son changement

massif d'atmosphère, passant d'un *Molt' adagio*, "Seliger Erquickungstag" lyrique et indulgent à un *Presto*, "Schalle, knalle, letzter Schlag!" bruyant: la structure du monde se désintègre mais le repos s'ensuit. La strophe de choral "Nicht nach Welt, nach Himmel nicht" (Christian Keymann, 1658), un mouvement à sept voix remarquablement riche avec des parties instrumentales indépendantes, met fin à l'œuvre.

Es reißet euch ein schrecklich Ende, BWV 90

La musique liturgique très brève mais, dans les deux arias, hautement dramatique de Bach pour le 25^e dimanche après la Ste-Trinité repose sur Matthieu 24, 15-28, l'évangile du jour. Il s'agit des paroles de Jésus sur la terreur et la menace de la fin du monde, de la "grande tribulation" et de la tentation des "faux Christs et des faux prophètes" qui surgiront, des mensonges de ceux qui produiront des signes et des prodiges considérables capables d'abuser, si possible, même les élus.

Les deux arias de la cantate dressent un tableau lugubre, évoquant la menace d'une "fin terrible" vers laquelle les pécheurs obstinés s'avancent. Les deux parlent du jugement divin tandis que la seconde aria interprète aussi les terreurs et tentations de la fin des temps comme la punition de Dieu. Bach a donné à ces deux textes relativement semblables des caractères musicaux très différents. La première aria, pour ténor, est très intense et écrite avec grande virtuosité pour le soliste, tandis que l'écriture pour cordes n'est pas moins agitée (avec une vive illustration du mot-clé "reißen" au moyen de passages frénétiques aux violons). La seconde, à la manière d'une "aria de vengeance" trouvée souvent dans l'opéra baroque, est écrite comme un solo "cliquetant" pour basse, où le modèle de l'opéra apparaît habilement en forme superposée avec une partie très animée de cuivres d'une difficulté presque époustouflante. Le manuscrit ne révèle pas si Bach destinait cette partie à un cor ou à une trompette. L'instrument symbolise la "trompette de Dieu" du jugement dernier (ainsi que mentionné dans l'épître du même dimanche, 1 Th 4, 13-18).

Les deux récitatifs apportent une note plus claire aux ténébres menaçantes. Ils parlent de la bonté et du souci que Dieu se fait pour ses élus. Le simple choral de la fin, "Leit uns mit deiner rechten Hand" (Martin Moller, 1584), prie pour la conduite sûre et la protection de Dieu.

© Klaus Hofmann 2000

NOTES DE LA PRODUCTION

L'instrumentation du BWV 90

Les parties originales de cette cantate n'existent plus. Il ne reste que la propre partition de Bach mais elle ne renferme pas d'indication quant à l'instrumentation. Si les deux lignes supérieures utilisent la clé de sol et la troisième ligne est en clé d'alto, il est raisonnable de croire que nous nous trouvons en présence de deux parties de violon et d'une d'alto. Or, dans le troisième mouvement, la partie *obbligato* inclut un brillant et intense échange en triples croches avec les premiers violons, ce qui nous fait douter de l'instrument en vue. Un examen attentif révèle que presque toutes les notes sont des harmoniques naturelles dans la tonalité de si bémol majeur. De plus, les figures consistant en accords parfaits de fanfare dans l'octave grave sont nettement destinées à la trompette. La musique est techniquement extrêmement difficile pour la trompette mais elle est clairement l'instrument le mieux approprié si on prend en considération la nature du texte qui décrit le jugement sévère de Dieu.

La structure de la partie de continuo dans le troisième mouvement du BWV 70

Tel que décrit dans le commentaire, le BWV 70 est formé de la cantate BWV 70a composée au cours de la période de Bach à Weimar, avec l'addition d'un récitatif et d'un choral nouvellement composés. Les premier, troisième, cinquième, huitième et dixième mouvements du BWV 70 sembleraient avoir été incorporés pratiquement inchangés de l'œuvre antérieure; de même les parties de violon et d'alto de la période de Weimar ont été utilisées sans changements.

Le continuo fut réécrit en 1723 et deux parties furent

créées à cette occasion pour le troisième mouvement. L'une est une partie *obligato* animée pour l'orgue et l'autre est une partie de continuo au rythme plus simple, destinée probablement au violone et au basson. A l'occasion de la seconde exécution de l'œuvre en 1731, la partie d'*obligato* fut changée et indiquée "violoncelle *obligato*", montrant qu'elle fut alors jouée au violoncelle.

Comme toutes les partitions du BWV 70a ont été perdues, nous ignorons comment l'œuvre fut jouée à Weimar. Considérant les sauts intervallaires fréquents et l'étendue du registre cependant, il semble très improbable que cette ligne mélodique eût été jouée par l'orgue seul. S'il y a eu de l'orgue, il n'aurait été utilisé que comme continuo et fort probablement doublé par le violoncelle.

Vu le caractère de cette œuvre et considérant aussi que c'était la méthode suivie par Bach lui-même dans ses dernières années, nous avons décidé de jouer cette partie non pas à l'orgue mais au violoncelle.

© Masaaki Suzuki 2001

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

Le **Collegium Bach du Japon** (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur

des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux.

Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Hændel et la *Passion selon saint Jean* de Bach. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. A l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe.

Entretiens, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavier de Bach pour BIS. Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavier à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo.

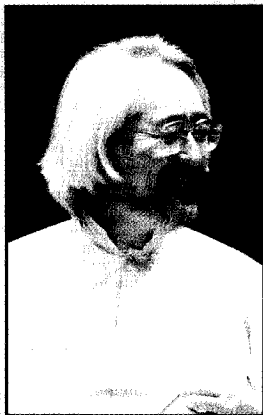
Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et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

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour

travailler avec de distingués chefs d'orchestres experts en musique ancienne.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé 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. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire d'Heidelberg.

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



Masaaki Suzuki



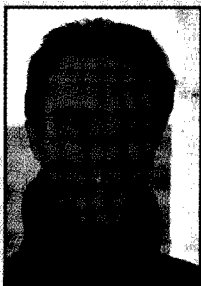
Bach Collegium Japan



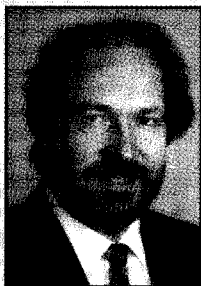
Yukari Nonoshita



Robin Blaze



Gerd Türk



Peter Koopj

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, BWV 40

1. CHOR

Darzu ist erschienen der Sohn Gottes,
Daß er die Werke des Teufels zerstöre.

2. REZITATIV *Tenor*

Das Wort ward Fleisch und wohnt in der Welt,
Das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden,
Der große Gottessohn
Verläßt des Himmels Thron,
Und seiner Majestät gefällt,
Ein kleines Menschenkind zu werden.
Bedenkt doch diesen Tausch, wer nur gedenken kann;
Der König wird ein Untertan,
Der Herr erscheint als ein Knecht
Und wird dem menschlichen Geschlecht
– O süßes Wort in aller Ohren! –
Zu Trost und Heil geboren.

3. CHORAL

Die Sünd macht Leid;
Christus bringt Freud,
Weil er zu Trost in diese Welt ist kommen.
Mit uns ist Gott
Nun in der Not:
Wer ist, der uns als Christen kann verdammen?

4. ARIE *Baß*

Höllische Schlange,
Wird dir nicht bange?
Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt,
Ist nun geboren,
Und die verloren,
Werden mit ewigem Frieden beglückt.

5. REZITATIV *Alt*

Die Schlange, so im Paradies
Auf alle Adamskinder
Das Gift der Seelen fallen ließ,
Bringt uns nicht mehr Gefahr;

1. CHORUS

For this purpose the Son of God was manifested,
that he might destroy the works of the devil.

2. RECITATIVE *Tenor*

And the word was made flesh and dwells among us,
The light of the world illuminates the orbit of the earth,
The great Son of God
Leaves the heavenly throne
And it pleases his majesty
To become a little child.
Reflect upon this exchange, whoever can reflect:
The king becomes a subject,
The Lord appears as a servant
And for the human race
– O sweet word in every ear –
Is born to bring comfort and salvation.

3. CHORALE

Sin causes pain;
Christ brings joy,
For he has come into this world as a consolation.
God is with us
Now in our need:
Who can condemn us as Christians?

4. ARIA *Bass*

Hellish snake,
Are you not anxious?
He who will break your head in the victory
Is now born
And those who are lost
Will be blessed with eternal peace.

5. RECITATIVE *Alto*

The snake, which in Paradise
Deposited the poison of the soul
On the children of Adam,
Is no longer a danger to us:

Des Weibes Samen stellt sich dar,
Der Heiland ist ins Fleisch gekommen
Und hat ihr allen Gift benommen.
Drum sei getrost! betrübter Sünder.

6. CHORAL

Schütte deinen Kopf und sprich:
Fleuch, du alte Schlange!
Was erneurst du deinen Stich,
Machst mir angst und bange?
Ist dir doch der Kopf zerknickt,
Und ich bin durchs Leiden
Meines Heilands dir entrückt
In den Saal der Freuden.

7. ARIE *Tenor*

Christenkinder, freuet euch!
Wütet schon das Höllenreich,
Will euch Satans Grimm erschrecken:
Jesus, der erretten kann,
Nimmt sich seiner Küchlein an
Und will sie mit Flügeln decken.

8. CHORAL

Jesu, nimm dich deiner Glieder
Ferner in Genaden an;
Schenke, was man bitten kann,
Zu erquicken deine Brüder:
Gib der ganzen Christenschar
Frieden und ein selges Jahr!
Freude, Freude, über Freude!
Christus wehret allem Leide.
Wonne, Wonne über Wonne!
Er ist die Gnadensonne.

The seed of the woman presents itself,
The Saviour has become flesh
And has taken all the poison.
Be comforted, now, you sad sinner.

6. CHORALE

Shake your head and say:
Flee, you old snake!
How can you renew your sting,
And make me anxious and afraid?
Your head is indeed crushed
And I am through the suffering
Of my Saviour transported away from you
Into the hall of joy.

7. ARIA *Tenor*

Children of Christ, rejoice!
Hell is now enraged
If you are frightened by the fury of Satan:
Jesus, who can rescue you,
Will take care of his chicklets
And covers them with his wings.

8. CHORALE

Jesus, take your members
Further into your grace;
Grant, what one can ask for,
To refresh your brothers:
Give the whole Christian flock
Peace and a blessed year!
Joy, joy beyond joy!
Christ defends against all suffering.
Bliss, bliss beyond bliss!
He is the son of grace.

O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 60

1. ARIE *Alt, Tenor*

Alt: O Ewigkeit, du Donnerwort,
O Schwert, das durch die Seele bohrt,
O Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,

1. ARIA *Alto, Tenor*

Alto: O eternity, thou thunderous word
O sword that pierces the soul,
O beginning without end!
O eternity, time without time,

Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende
Mein ganz erschrocknes Herze bebt
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

Tenor: Herr, ich warte auf dein Heil.

[10] 2. REZITATIV *Alt, Tenor*

Alt: O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!

Tenor: Mein Beistand ist schon da,
Mein Heiland steht mir ja
Mit Trost zur Seite.

Alt: Die Todesangst, der letzte Schmerz
Ereilt und überfällt mein Herz
Und martert diese Glieder.

Tenor: Ich lege dieses Leib vor Gott zum Opfer nieder.
Ist gleich der Trübsal Feuer heiß,
Genung, es reinigt mich zu Gottes Preis.

Alt: Doch nun wird sich der Sünden große Schuld
vor mein Gesichte stellen.

Tenor: Gott wird deswegen doch kein Todesurteil fällen.
Er gibt ein Ende den Versuchungsplogen,
Daß man sie kann ertragen.

[11] 3. ARIE (DUETTO) *Alt, Tenor*

Alt: Mein letztes Lager will mich schrecken,

Tenor: Mich wird des Heilands Hand bedecken,

Alt: Des Glaubens Schwachheit sinket fast,

Tenor: Mein Jesus trägt mit mir die Last.

Alt: Das offene Grab sieht greulich aus,

Tenor: Es wird mir doch ein Friedenshaus.

[12] 4. REZITATIV *Alt, Baß*

Alt: Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt
Und reißen fast

Die Hoffnung ganz zu Boden.

Baß: Selig sind die Toten;

Alt: Ach! aber ach, wieviel Gefahr

Stellt sich der Seele dar,

Den Sterbeweg zu gehen!

Vielleicht wird ihr der Höllenrachen

I do not know whither to turn
In the face of this great sorrow;

My terrified heart trembles

So that my tongue sticks to the roof of my mouth.

Tenor: I have waited for thy salvation, O Lord.

2. RECITATIVE *Alto, Tenor*

Alto: O hard walk to the final struggle and combat.

Tenor: My support is already here,
My Saviour stands beside me
As my consolation.

Alto: Mortal dread, the final pain
Hurries to and assaults my heart
And torments these limbs.

Tenor: I lay down this body before God as a sacrifice.
Though the fire of affliction be hot,
It is enough, it will cleanse me for God's praise.

Alto: Yet now my sins will confront me
with a great debt.

Tenor: But God will not condemn you to death on their account.
He gives a limit to the torments of the trials
So that they can be endured.

3. ARIA (DUET) *Alto, Tenor*

Alto: My final resting place will terrify me,

Tenor: The hand of the Saviour will protect me,

Alto: My weak faith rapidly fails.

Tenor: My Jesus carries the load with me.

Alto: The open grave appears so frightful.

Tenor: For me it will be a house of peace.

4. RECITATIVE *Alto, Bass*

Alto: Death remains hateful to the human condition

And almost casts down

Hope upon the ground.

Bass: Blessed are the dead.

Alto: Oh! But Oh! What dangers

Are presented to the soul

On its path to death!

Perhaps the vengeance of hell

Den Tod erschrecklich machen,
Wenn er sie zu verschlingen sucht;
Vielleicht ist sie bereits verflucht
Zum ewigen Verderben.

Baß: Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;

Alt: Wenn ich im Herren sterbe,
Ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe?
Der Leib wird ja der Würmer Speise!
Ja, werden meine Glieder
Zu Staub und Erde wieder,
Da ich ein Kind des Todes heiße,
So schein ich ja im Grabe an verderben.

Baß: Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben,
von nun an.

Alt: Wohlan!

Soll ich von nun an selig sein:
So stelle dich, o Hoffnung, wieder ein!
Mein Leib mag ohne Furcht im Schläfe ruhn,
Der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.

13 5. CHORAL

Es ist genug;
Herr, wenn es dir gefällt,
So spanne mich doch aus!
Mein Jesu kömmt;
Nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein großer Jammer bleibt danieden.
Es ist genug.

Will make death seem terrible to you.
When he seeks to embrace your soul;
Perhaps it is already condemned
To eternal damnation.

Bass: Blessed are the dead who die in the Lord;

Alto: If I die in the Lord
Will salvation be my lot?
My body will be food to the worms!
Yes, my limbs will
Return to dust and earth,
For I am called a child of death,
So I appear to decay in the grave.

Bass: Blessed are the dead, who die in the Lord,
From henceforth.

Alto: Very well!

Should I be blessed from now onwards
Return again, O hope!
My body will rest in sleep without fear,
My spirit can gaze upon that joy.

5. CHORALE

It is enough:
Lord, if it pleases you
Let me relax.
May my Jesus come:
Good night, O world.
I go to my heavenly house,
I go there securely and in peace,
My great distress will remain here below.
It is enough.

Wachet! betet! betet! wachet! BWV 70

Erster Teil

14 1. CHOR

Wachet! betet! betet! wachet!
Seid bereit
Allezeit,
Bis der Herr der Herrlichkeit
Dieser Welt ein Ende machet.

Part 1

1. CHORUS

Watch and pray! Pray and watch!
Be prepared
At all times,
Until the Lord of glory
Brings this world to an end.

15 2. REZITATIV *Baß*

Erschrecket, ihr verstockten Sünder!
Ein Tag bricht an,
Vor dem sich niemand bergen kann:
Er eilt mit dir zum strengen Rechte,
O! sündliches Geschlechte,
Zum ewgen Herzeleide.
Doch euch, erwählte Gotteskinder,
Ist er ein Anfang wahrer Freude.
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,
Vor sein erhöhtes Angesicht;
Drum zaget nicht!

16 3. ARIE *Alt*

Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen
Aus dem Ägypten dieser Welt?
Ach! laßt uns bald aus Sodom fliehen,
Eh uns das Feuer überfällt!
Wacht, Seelen, auf von Sicherheit
Und glaubt, es ist die letzte Zeit!

17 4. REZITATIV *Tenor*

Auch bei dem himmlischen Verlangen
Hält unser Leib den Geist gefangen;
Es legt die Welt durch ihre Tücke
Den Frommen Netz und Stricke.
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;
Dies preßt uns aus ein jammervolles Ach!

18 5. ARIE *Sopran*

Laßt der Spötter Zungen schmähen,
Es wird doch und muß geschehen,
Daß wir Jesus werden sehen
Auf den Wolken, in den Höhen.
Welt und Himmel mag vergehen,
Christi Wort muß fest bestehen.
Laßt der Spötter Zungen schmähen;

19 6. REZITATIV *Tenor*

Jedoch bei dem unartigen Geschlechte
Denkt Gott an seine Knechte,

2. RECITATIVE Bass

Be frightened, you obdurate sinners!
A day is dawning
Which no one can avoid:
It hurries you to the strictest justice,
O sinful family,
To eternal lamentation.
Yet for you, chosen children of God,
It is the beginning of true joy.
The Saviour fetches you when everything falls apart,
To his elevated face;
Therefore do not quail!

3. ARIA Alto

When will the day come when we shall be delivered
Out of the Egypt of this world?
Oh! Let us rapidly flee from Sodom,
Before the fire overwhelms us.
Wake, O soul, from your security
And believe: these are the last days.

4. RECITATIVE Tenor

Even when we long for heaven
The body keeps our souls captive;
The world, through its malice
Lays snares for the pious.
The spirit is willing but the flesh is weak;
This squeezes out of us a plangent Oh!

5. ARIA Soprano

Leave abuse to mocking tongues,
For it will happen, as it must,
That we shall see Jesus
On the clouds in the firmament.
Earth and heaven may perish
But the word of Christ must stand fast.
Leave abuse to mocking tongues.

6. RECITATIVE Tenor

And yet in this ill-mannered generation
God thinks of his servants,

Daß diese böse Art
Sie ferner nicht verletzet,
Indem er sie in seiner Hand bewahrt
Und in ein himmlisch Eden setzet.

20 7. CHORAL

Freu dich sehr, o meine Seele,
Und vergiß all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Ruft aus diesem Jammertal!
Seine Freud und Herrlichkeit
Sollt du sehn in Ewigkeit,
Mit den Engeln jubilieren,
In Ewigkeit triumphieren.

Zweiter Teil

21 8. ARIE Tenor

Hebt euer Haupt empor
Und seid getrost, ihr Frommen,
Zu eurer Seelen Flor!
Ihr sollt in Eden grünen,
Gott ewiglich zu dienen.

22 9. REZITATIV Baß

Ach, soll nicht dieser große Tag,
Der Welt Verfall
Und der Posaunen Schall,
Der unerhörte letzte Schlag,
Des Richters ausgesprochne Worte,
Des Höllenrachens offne Pforte
In meinem Sinn
Viel Zweifel, Furcht und Schrecken,
Der ich ein Kind der Sünden bin,
Erwecken?
Jedoch, es gehet meiner Seelen
Ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,
So vor Erbarmen bricht,
Sein Gnadenarm verläßt mich nicht.
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.

That these wicked species
Harm them no longer
Since he holds them safely in his hand
And places them in a heavenly Eden.

7. CHORALE

Rejoice greatly, O my soul,
And forget all your troubles and distress,
For now Christ, your Lord,
Calls you from this vale of woe!
His joy and splendour
You will see eternally,
And rejoice with the angels,
Exulting eternally.

Part 2

8. ARIA Tenor

Lift your heads on high
And you righteous people be consoled,
Blooms to your souls!
You will flourish in Eden,
To serve God eternally.

9. RECITATIVE Bass

Oh, should not this remarkable day,
The destruction of the world
And the sound of trombones,
The unprecedented last blow,
The judge's verdict proclaimed
The open gates of avenging hell
Arouse
Great doubt, fear and terror,
Since I am a child of sin,
In my mind?
Yet there comes into my soul
A ray of joy, a light of consolation.
The Saviour can not conceal his heart,
That breaks with compassion,
His merciful arm does not abandon me.
Thus I end my journey with joy.

23 10. ARIE *Baß*

Seligster Erquickungstag,
Führe mich zu deinen Zimmern!
Schalle, knalle, letzter Schlag!
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!
Jesus führet mich zur Stille,
An den Ort, da Lust die Fülle.

24 11. CHORAL

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht
Meine Seele wünscht und sehnet,
Jesus wünsch ich und sein Licht,
Der mich hat mit Gott versöhnet,
Der mich freiet vom Gericht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

10. ARIA *Bass*

Blessed day of refreshment,
Lead me to your chambers!
Resound, bang, the last stroke!
Heaven and earth are reduced to rubble!
Jesus leads me to a place of calm,
To the place where there is fullness of delight.

11. CHORALE

Not the world, nor heaven either
Does my soul wish or long for,
I wish for Jesus and his light,
Who has reconciled me with God,
Who has freed me from the judgement,
I shall not leave my Jesus.

Es reißet euch ein schrecklich Ende, BWV 90

25 1. ARIE *Tenor*

Es reißet euch ein schrecklich Ende,
Ihr sündlichen Verächter, hin.
Der Sünden Maß ist voll gemessen,
Doch euer ganz verstockter Sinn
Hat seines Richters ganz vergessen.

26 2. REZITATIV *Alt*

Des Höchsten Güte wird von Tag zu Tage neu,
Der Undank aber sündigt stets auf Gnade.
O, ein verzweifelt böser Schade,
So dich in dein Verderben führt.
Ach! wird dein Herze nicht gerührt?
Daß Gottes Güte dich
Zur wahren Buße leitet?
Sein treues Herze lässet sich
Zu ungezählter Wohltat schauen:
Bald läßt er Tempel auferbauen,
Bald wird die Aue zubereitet,
Auf die des Wortes Manna fällt,
So dich erhält.
Jedoch, o! Bosheit dieses Lebens,
Die Wohltat ist an dir vergebens.

1. ARIA *Tenor*

A dreadful end is being prepared for you,
You contemptuous sinners.
There is a full measure of sin,
But your obstinate minds
Have entirely forgotten your judge.

2. RECITATIVE *Alto*

The goodness of the Almighty is renewed from day to day,
But sinful ingratitude constantly waits on grace.
Oh, a desperately wicked act
That leads you to ruin.
Oh, is your heart not touched?
So that the goodness of God guides you
To true penitence?
His faithful heart may permit itself
To appear in countless blessings:
Soon he will let temples be built,
Soon the fields will be prepared,
On which the manna of the word will fall,
That you will receive.
Yet, o malice of this life,
Charity is wasted on you.

27] 3. ARIE *Baß*

So löschet im Eifer der rächende Richter
Den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus.
Ihr müsset, o Sünder, durch euer Verschulden
Den Greuel an heiliger Stätte erdulden,
Ihr machet aus Tempeln ein mörderisch Haus.

28] 4. REZITATIV *Tenor*

Doch Gottes Auge sieht auf uns als Auserwählte:
Und wenn kein Mensch der Feinde Menge zählte,
So schützt uns doch der Held in Israel,
Es hemmt sein Arm der Feinde Lauf
Und hilft uns auf;
Des Wortes Kraft wird in Gefahr
Um so viel mehr erkannt und offenbar.

29] 5. CHORAL

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

3. ARIA *Bass*

So the revenging judge quenches with zeal
The lamp of his word as punishment.
You must, O sinners, through your own faults
Endure the desecration of your holy places,
You make of the temples a murderous house.

4. RECITATIVE *Tenor*

Yet God's eye looks upon us as his chosen:
And though no man may count the number of the enemy,
The hero yet protects us in Israel,
With his arm he stops the progress of the fiend
And he helps us to get up again;
The force of his word is, in peril,
All the more recognized and evident.

5. CHORALE

Lead us with your right hand
And bless both city and country;
Grant us constantly your holy writ,
Protect us from the wiles and murder of the devil,
Grant us a blessed moment,
That we may eternally be with you.