



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki
Robin Blaze, alto



37

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust
CANTATAS ▶ 35 ▶ 169 ▶ 170 ▶ 200

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 37 · SOLO CANTATAS

GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN, BWV 169 23'03

Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis (20. Oktober 1726)

Text: [2–6] anon; [7] Martin Luther 1524

Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo obbligato, Continuo

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Sinfonia | 8'04 |
| 2 | 2. Arioso. <i>Gott soll allein mein Herze haben ...</i> | 2'25 |
| 3 | 3. Aria. <i>Gott soll allein mein Herze haben ...</i> | 5'43 |
| 4 | 4. Recitativo. <i>Was ist die Liebe Gottes?...</i> | 0'42 |
| 5 | 5. Aria. <i>Stirb in mir ...</i> | 4'35 |
| 6 | 6. Recitativo. <i>Doch meint es auch dabei ...</i> | 0'24 |
| 7 | 7. Choral. <i>Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst ...</i> | 0'54 |

VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELENLUST, BWV 170 23'11

Kantate zum 6. Sonntag nach Trinitatis (28. Juli 1726)

Text: Georg Christian Lehms 1711

Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Alto, Organo obbligato, Continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | 1. Aria. <i>Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust ...</i> | 6'33 |
| 9 | 2. Recitativo. <i>Die Welt, das Sündenhaus ...</i> | 1'16 |
| 10 | 3. Aria. <i>Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen ...</i> | 8'09 |
| 11 | 4. Recitativo. <i>Wer sollte sich demnach ...</i> | 1'06 |
| 12 | 5. Aria. <i>Mir ekelt mehr zu leben ...</i> | 5'59 |

GEIST UND SEELE WIRD VERWIRRET, BWV 35

25'56

Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis (8. September 1726)

Text: Georg Christian Lehms 1711

Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Alto, Organo obbligato, Continuo

PRIMA PARTE

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | 1. Concerto | 5'23 |
| 14 | 2. Aria. <i>Geist und Seele wird verwirret ...</i> | 8'04 |
| 15 | 3. Recitativo. <i>Ich wundre mich ...</i> | 1'25 |
| 16 | 4. Aria. <i>Gott hat alles wohlgemacht ...</i> | 3'16 |

SECONDA PARTE

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | 5. Sinfonia | 3'28 |
| 18 | 6. Recitativo. <i>Ach, starker Gott, lass mich ...</i> | 1'15 |
| 19 | 7. Aria. <i>Ich wünsche nur bei Gott zu leben ...</i> | 2'52 |

20 BEKENNEN WILL ICH SEINEN NAMEN, BWV 200

4'04

Aria unbekannter Bestimmung (Mariae Reinigung? ca. 1742)

Text: anon.

Violino I, II, Alto, Continuo

TT: 77'21

ROBIN BLAZE *alto*

BACH COLLEGIUM JAPAN

directed by MASAOKI SUZUKI

BACH COLLEGIUM JAPAN

BWV 169 / 35

Soprano:	Carolyn Sampson*
Alto:	Robin Blaze
Tenore:	Gerd Türk*
Basso:	Peter Kooij*
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Yukari Maehashi
Taille:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [leader] Paul Herrera Yuko Takeshima
Violino II:	Kaori Toda Azumi Takada** Yuko Araki Satoki Nagaoka*
Viola:	Yoshiko Morita Mutsumi Otsu* Amiko Watabe**
<i>Continuo</i>	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno Shigeru Sakurai**
Bassono:	Kiyotaka Dosaka** Yukiko Murakami*
Cembalo:	Naoya Otsuka Masato Suzuki**
Organo:	Naoko Imai**
Organo obbligato:	Masaaki Suzuki

(*BWV 169 only / **BWV 35 only)

BWV 170

Alto:	Robin Blaze
Oboe d'amore:	Masamitsu San'nomiya
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [leader]
Violino II:	Azumi Takada
Viola:	Yoshiko Morita
<i>Continuo</i>	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Seiji Nishizawa
Organo obbligato:	Masaaki Suzuki

BWV 200

Alto:	Robin Blaze
Violino I:	Natsumi Wakamatsu
Violino II:	Yuko Takeshima
<i>Continuo</i>	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Organo:	Masaaki Suzuki

Among the multitude of forms and instrumental forces that we encounter in the almost 200 surviving church cantatas by Johann Sebastian Bach, the so-called ‘classical’ variety of Bach cantata for choir, several soloists and a colourful orchestra comprising wind instruments, strings and continuo stands at the opposite extreme from the solo cantata for a single voice. Cantatas of the latter type make up only a small minority of the total. From Bach’s Weimar period, only two such works survive – one for alto (*Widerstehe doch der Sünde* [*Stand firm against sin*], BWV 54) and one for soprano (*Mein Herz schwimmt im Blut* [*My heart swims in blood*], BWV 199). In Leipzig, Bach was initially frugal as regards new compositions in this genre. Only after he had produced what amounted to a kind of ‘standard repertoire’ of church cantatas in his first years of service there did he begin, in the summer of 1726, to explore new ground in various directions. Within the space of a few weeks he composed the three cantatas for alto on this disc, and these were followed in the subsequent weeks and months by five more solo works, including such splendid compositions as the bass cantatas *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (*I will the cross-staff gladly carry*, BWV 56) and *Ich habe genug* (*I have now enough*, BWV 82). In the three alto cantatas, Bach takes another step into the musical unknown: he increasingly uses instrumental movements in his cantatas, and is particularly fond of giving significant soloistic duties to the organ, an instrument that had hitherto only served to accompany the *basso continuo*. As has sometimes been suggested, this may have been a way of testing the

mettle of his eldest son Wilhelm Friedemann Bach, then an adolescent.

VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELENLUST (CONTENTED REST, BELOVED JOY OF THE SOUL), BWV 170

Bach’s first Leipzig solo cantata was heard at the church service on the sixth Sunday after Trinity in 1726, which that year fell on 28th July. The libretto, comprising three arias and two recitatives, comes from the collection *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* published in 1711 by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717), for which Bach was also to turn shortly afterwards for the alto cantata *Geist und Seele wird verwirret*. Lehms refers only in vague terms to the gospel reading for the day – Matthew 5, 20–26 – an extract from the Sermon on the Mount, in which Jesus demands from his disciples a stricter code of conduct than that of the Jewish scribes and Pharisees who are only concerned with fulfilling the letter of the law. For Bach’s librettist, their hypocritical righteousness represents the general sinfulness of the world. The goal of the text is the Christian’s longed-for peace of the soul, his rejection of the world and his desire for the hereafter. Lehms’ text provides everything that a baroque composer could desire as sources of inspiration: arias with clearly defined emotional states and a linguistic style that is rich in imagery and sometimes even as graphic as a wood-cut.

In the opening aria, the inner repose and peace of the soul that are praised in the text find expression in a musical idyll that acquires its pastoral character from its gently lilting 12/8-time and

from the attractive timbre of the *oboe d'amore*. The second aria, 'Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen' ('How I lament the wayward hearts'), is one of the most remarkable movements in all of Bach's cantatas. Among the instrumental parts a leading role is assigned to the organ. It plays strictly imitative, two-part writing in the descant register, a lower part being supplied by violins and viola in unison. The sound image is confined exclusively to the upper register; the continuo instruments and the bass are absent – perhaps as an image of the 'waywardness' of the sinful hearts mentioned in the text. The emotions of lamentation, disgust and pain are expressed by means of numerous 'lamenting' sighing figures, dissonant progressions, chromatic writing and labyrinthine modulations. In addition, words such as 'ich zittre' ('I tremble'), 'Schmerzen' ('pains'), 'Rach und Hass' ('revenge and hate'), 'erfreun' ('take joy'), 'frech' ('impudently') and 'verlacht' ('deride') are set to music as vivid images.

Despite its dismissive opening words 'Mir ekelt mehr zu leben' ('I am sick of living any longer' – a concept to which Bach pays homage by incorporating a 'forbidden' tritone interval at the beginning of the melody), the concluding aria is characterized overall by confidence and relaxed, joyful hope. A significant contribution to this is made by the lively organ writing – with all sorts of echo effect – with which the orchestra and vocal part establish a dialogue.

GEIST UND SEELE WIRD VERWIRRET

(SPIRIT AND SOUL BECOME CONFUSED), BWV 35

Six weeks later, for the twelfth Sunday after Trinity (8th September 1726), Bach presented the Leipzig congregation with another alto solo cantata, *Geist und Seele wird verwirret*, and this time too it was a work that gave the organ a chance to demonstrate its capabilities as a virtuosic solo instrument. As with the preceding work, the text comes from the collection published in 1711 by Georg Christian Lehms, and this one too comprises three arias linked by two recitatives. Bach's composition, however, is more ample in scale. The cantata consists of two sections – to be played before and after the sermon – each of which is introduced by a *concertante* movement for organ and orchestra. Admittedly Bach did not write these movements especially for this cantata; he evidently took them from an instrumental concerto (now lost), perhaps for oboe, from the Weimer or Köthen period, and merely arranged them for the new instrumental forces. Both are pieces of great momentum and power. The first is a concerto movement in the Italian style with a striking *ritornello* that is subjected to intensive thematic working-out in the dialogue between solo instrument and orchestra; the second is an engaging *perpetuum mobile* introduced by the keyboard.

The text makes direct reference to the gospel reading for the twelfth Sunday after Trinity – Mark 7, 31–37, which tells of Jesus' healing of a deaf and dumb man, but reinterprets the event in the first aria and following recitative in such a way that the observation of Jesus' miraculous deeds might so to speak render the believer speechless

(‘taub und stumm’, ‘deaf and dumb’). The first line of the second aria, ‘Gott hat alles wohlgemacht’ (‘God has accomplished everything so well’), is taken almost verbatim from the last verse of the gospel reading; the strophe in its entirety sings the praises of God’s care and love. The recitative in the second part of the cantata once more takes up the image of the believer who is struck dumb and combines it with a plea that Jesus might once again – as with the deaf and dumb man – utter the word ‘Hephata’ (‘Be opened’), whereupon the believer’s heart would open up and his tongue would be loosened so that he might perceive and praise the divine miracles. The final aria appends thoughts of longing for the hereafter.

A new feature by comparison with the cantata *Vergnügte Ruh* is that the organ appears in the manner of a duet partner with the vocal line in all three arias. Bach did, however, give each movement its own identity, attaching particular weight to the opening aria. The characteristic dotted rhythm is that of the siciliano, a type of movement that was very common in instrumental ensemble music of the era in slow, *cantabile* movements; in Bach’s instrumental works, too, it is often found. It has thus sometimes been assumed that this aria might have started life as the slow movement of the concerto from which the two introductory sinfonias in the cantata originated. The nature and frequency of the corrections in Bach’s autograph score, however, indicate that this is a newly composed work rather than an arrangement. The orchestral writing for the strings and oboes is entirely in the characteristic rhythm; the vocal line follows this with some freedom, sometimes diverging from it widely before

returning. The organ, however, shows great freedom, entwining the melodic activity in the orchestra and vocal line with agile figurations. The agility of the organ part – which does not follow the siciliano pattern – may have something to do with the word ‘verwirret’ (‘confused’) in the text; similarly, the striking pauses in the movement’s theme can be interpreted as images of being struck dumb.

With ‘Gott hat alles wohlgemacht’ (‘God has accomplished everything so well’), Bach provides a contrast to the seriousness of the opening aria by writing a movement expressing joyful confidence in God. The orchestra is silent; the musical argument is maintained by the vocal part and organ. The organ writing in the alto register, rich in *coloratura*, supplies a very characteristic theme of its own, and this idea is heard throughout the movement, sometimes in the manner of an *ostinato*, sometimes freely developed; in its figuration and motivic drive it is stylized just like Bach’s writing for the *violoncello piccolo*.

The aria ‘Ich wünsche nur, bei Gott zu leben’ (‘I wish only to live with God’) concludes the cantata in the style of a minuet. Both the text and the music are filled with the anticipation of joy in the hereafter even if the minor key darkens the mood when the text speaks of ‘jammerreichen Schmerzensjoch’ (‘sorrowful yoke of pain’) and ‘martervollen Leben’ (‘tormented life’) here on earth. The central focus is nevertheless on the expression of joyful confidence, to which the organ part contributes greatly with its lively triplet figures. These are taken up by the vocal part at the words ‘ein fröhliches Halleluja’ (‘a joyful hallelujah’) and are thereby given a literal content.

GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN
(GOD ALONG SHALL HAVE MY HEART), BWV 169

The cantata *Gott soll allein mein Herze haben* for alto, *concertante* organ and orchestra (and four-part chorus in the concluding chorale), first heard at the main church service in Leipzig on 20th October 1726 (the eighteenth Sunday after Trinity), must have been immediately comprehensible for its audience in terms of its theological content. It refers to the gospel reading for that day, Matthew 22, 34–46, and thus to a text that was and remains of prime importance: the Pharisees ask Jesus the trick question: ‘which is the great commandment in the law?’, and Jesus answers: ‘Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy mind. This is the first and great commandment. And the second is like unto it, Thou shalt love thy neighbour as thyself. On these two commandments hang all the law and the prophets.’

Bach’s unknown librettist proceeds remarkably systematically. At first, principally in the first four blocks of text, he deals with the first of the two commandments – love of God – and then in the final recitative the love of our neighbour. One might suspect the anonymous poet to have been an experienced preacher: in the first two texts he makes repeated use of the words ‘Gott soll allein mein Herze haben...’ (‘God alone shall have my heart’), thereby establishing a motto, which makes a profound and lasting impression on receptive listeners. He then surprises them with the direct question ‘Was ist die Liebe Gottes?’ (‘What is the love of God?’) in order to enlighten them with a series of terse answers.

At the beginning of the cantata Bach placed an instrumental movement, for *concertante* organ and orchestra, an arrangement of an older (lost) concerto movement in which the solo part would have been allocated to a violin or some other melody instrument. Nowadays we know this version of the movement only from Bach’s later arrangement of it as part of the *Harpisichord Concerto in E major*, BWV 1053. It would thus be unreasonable to expect the concerto movement to have a close connection with the content of the cantata. It is merely a piece of festive ornamentation that lends additional weight to the remainder of the work and, from a purely musical point of view, serves to some extent as a substitute for an introductory chorus.

The two arias form a contrasting pair. The first, which like the opening arioso begins with the words ‘Gott soll allein mein Herze haben’ (‘God alone shall have my heart’), presents its text – without attempting to interpret it – in conjunction with an organ part that takes virtuosity to the utmost. The second, ‘Stirb in mir’ (‘Die within me’), a yearning farewell to everything that is earthly, is among the most expressive movements that Bach ever wrote, and simultaneously one of the most remarkable from a technical viewpoint. This movement too has its roots in the lost concerto that we know only from its later harpsichord version. For the cantata Bach to some extent divided the solo line into two parts: the original, which he assigned to the organ, and the vocal line, which is derived from it but is now of course dominant. It therefore seems to be teased by its instrumental twin, which sometimes has the same material and sometimes goes its own way.

The four-part concluding chorale, a strophe from Martin Luther's hymn *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (Now we ask the Holy Spirit, 1524), is a prayer for fortitude in the love of God and of our neighbour.

BEKENNEN WILL ICH SEINEN NAMEN

(I WANT TO ACKNOWLEDGE HIS NAME), BWV 200

Discovered as late as 1924 and not published until 1935, this piece is not a cantata but rather an aria that has survived separately, probably intended as an addition or replacement movement in a work by Bach or indeed by someone else. The text alludes to Simeon's song of praise (Luke 2, 29–32), part of the gospel reading for the Purification of Mary (2nd February); one might therefore reasonably assume that it was intended for a cantata for this feast day. The type of paper used and characteristics of the handwriting point to a date of origin around 1742. This also accords with the mature style of the aria which, with a certain hymn-like simplicity, develops from the motivic material that is presented concisely by the instruments and combines the arioso element with song-like features.

© Klaus Hofmann 2007

PRODUCTION NOTES

ORGAN SOLOS IN THE CANTATAS

Three of the four works on this disc (the exception being BWV 200) include movements in which the organ is used not to provide the continuo but as a solo instrument in its own right. Bach's cantatas including organ solos in this manner date from 1726 and include BWV 35, 47, 49, 146, 169 and

170. It is customary today for a small positive organ without pedals to be used to perform these parts, but the rationale behind the use of such instruments is based largely on ease of transportation and tuning. In Bach's time use was made of a large organ with three manuals and 36 stops renovated by Johann Scheibe in 1720–21. In the present recording we were obliged to use a small organ in BWV 35, but in BWV 169 and 170 we make use of two large organs, those of Kobe Shoin Women's University and St Crucis Church in Erfurt, respectively.

The bottom stave of Bach's own manuscripts of the full scores of BWV 35 and BWV 169 contains an organ *obbligato* part, and this is the only part that has been transposed a whole tone lower in accordance with the *Chor-Ton* or 'choir pitch' associated with church organs in 18th-century Germany. This suggests that the organist would probably have performed using this full score. Although there is no firm evidence in this regard, it seems quite possible that Bach may himself have performed this part. (There are no extant separate organ parts.) In contrast to the other pieces, the left-hand part for the organ in the fourth movement of BWV 35 is written at *Cammer-Ton* or 'chamber pitch'. Bearing in mind that the right-hand *obbligato* part stays all the time in the tenor register in the manner of a *cello piccolo*, the most natural conclusion to be drawn is that the left-hand continuo part was not performed on the organ in order to maintain an effective balance between this organ part and the vocal alto part. Two parts have been handed down for the continuo, and we decided therefore to make use of cello and violone

to perform the continuo line with the harmony being provided by the harpsichord.

In Bach's own manuscript of the full score of BWV 169, the continuo parts in the second and fourth movements are not transposed for the organ, suggesting that a large organ may not have been used in these movements. In the present performance we have also used the harpsichord because figures for the harmony are present in the untransposed continuo parts.

The organ part is not transposed in Bach's own manuscript of the full score of BWV 170. Because a separate organ part has not been handed down, however, it is unclear what differences there may have been between the organs used in BWV 35 and BWV 169. BWV 170/3 is the only movement in Bach's church cantatas that calls for a two-manual organ, and it seems therefore inconceivable that an instrument smaller than that employed in BWV 35 and BWV 169 would have been used.

© *Masaaki Suzuki 2007*

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field: Harry Christophers, Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Sir Charles Mackerras and Trevor Pinnock. His work with

Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan has been particularly praised by the critics, and he is a regular and popular artist at the Wigmore Hall with The King's Concert and Robert King.

He made his debut with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has appeared with other major symphony orchestras such as the National Symphony Orchestra, Washington, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the BBC Philharmonic Orchestra and the Hallé Orchestra. Robin Blaze's opera engagements have included *Athamas (Semele)* at Covent Garden and English National Opera; *Didymus (Theodora)* for Glyndebourne Festival Opera; *Arsamenes (Xerxes)*, *Oberon (A Midsummer Night's Dream)* and *Hamor (Jephtha)* for English National Opera and *Bertarido (Rodelinda)* for Glyndebourne Touring Opera and at the Göttingen Handel Festival.

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne.

The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American debut in 2003, performing the *St Matthew* and *St John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. The ensemble's recordings of the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsi-

chord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas, using Shoin Chapel as its base. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and has given highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.





KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3-8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

In der Vielfalt der Formen und Besetzungen, die uns in den fast zweihundert erhaltenen Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs entgegengetreten, steht dem sozusagen „klassischen“ Typus der Bach-Kantate für Chor, mehrere Solisten und ein mit Bläsern, Streichern und Continuo farbig besetztes Orchester als Gegenpol die Solokantate für einen einzigen Sänger gegenüber. Die Kantaten dieses Typs sind bei weitem in der Minderzahl. Aus Bachs Weimarer Zeit sind uns nur zwei solche Solokantaten erhalten, eine für Alt, *Widerstehe doch der Sünde* (BWV 54), und eine für Sopran, *Mein Herz schwimmt im Blut* (BWV 199). In Leipzig hält sich Bach mit Neukompositionen auf diesem Gebiet zunächst zurück, und erst nachdem er in den ersten Amtsjahren gewissermaßen ein Standardrepertoire an Kirchenkantaten bereitgestellt hat, beginnt er im Sommer 1726 das Terrain in verschiedenen Richtungen zu erweitern. Nun entstehen im Abstand weniger Wochen die drei Alt-Kantaten unserer Platte, *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust, Geist und Seele wird verwirret* und *Gott soll allein mein Herz haben*, und im Verlauf der nächsten Wochen und Monate folgen fünf weitere Solowerke, darunter so großartige Schöpfungen wie die Bass-Kantaten *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56) und *Ich habe genug* (BWV 82). In den drei Alt-Kantaten zeichnet sich zugleich ein weiterer Schritt in musikalisches Neuland ab: Bach bezieht verstärkte Instrumentalsätze in seine Kantaten ein und weist mit besonderer Vorliebe der Orgel, die bis dahin gewöhnlich nur zur Generalbassbegleitung diente, bedeutende solistische Aufgaben zu – vielleicht, wie gelegentlich vermutet wurde, als orga-

nistische Bewährungsproben für seinen heranwachsenden Ältesten, Wilhelm Friedemann Bach.

VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELENLUST, BWV 170

Bachs erste Leipziger Solokantate erklang im Gottesdienst am 6. Sonntag nach Trinitatis 1726, dem 28. Juli des Jahres. Die aus drei Arien und zwei zwischengeschalteten Rezitativen bestehende Kantatendichtung stammt aus dem 1711 im Druck erschienenen Textzyklus *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), auf dessen Sammlung Bach kurz darauf auch für die Alt-Kantate *Geist und Seele wird verwirret* zurückgegriffen hat. Lehms bezieht sich nur sehr vage auf das Evangelium des Tages, Matthäus 5, 20–26, einen Ausschnitt aus der Bergpredigt, in dem Jesus von seinen Jüngern eine strengere Haltung fordert als die der nur auf förmliche Gesetzeserfüllung bedachten jüdischen Schriftgelehrten und Pharisäer. Für den Dichter steht deren scheinhafte Gerechtigkeit für die allgemeine Sündhaftigkeit der Welt. Gegenstand seiner Kantatendichtung ist der ersehnte Seelenfrieden des Christen, seine Weltabkehr und sein Jenseitsverlangen. Lehms' Text bietet alles, was sich ein Barockkomponist als Inspirationsquelle wünscht: Arien mit klar ausgeprägten Grundaffekten und eine bildkräftige, zuweilen sogar holzschnittartig drastische Sprache.

In der Eingangsarie findet die im Text gepriesene innere Ruhe, der Frieden der Seele Ausdruck in einem musikalischen Idyll, dem der sanft beschwingte Zwölfachteltakt und das liebliche Timbre der Oboe d'amore pastoralen Charakter ver-

leihen. Die zweite Arie, „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“, gehört zu den eigenartigsten Sätzen des Bach'schen Kantatenwerks. Im Instrumentalpart ist der Orgel eine führende Rolle zugewiesen. Sie spielt einen streng imitatorischen zweistimmigen Satz in Diskantlage, die Unterstimme dazu bilden Violinen und Viola im Unisono. Das Klangbild bewegt sich ausschließlich in hoher Lage, die Continuo-Instrumente und die Basslage bleiben ausgespart – vielleicht ist dies ein Bild der „Verkehrtheit“ der sündigen Herzen, von der im Text die Rede ist. Der Affekt der Klage, der Abscheu und des Schmerzes ist durch vielerlei „jammernde“ Seufzerfiguren, dissonanzreiche Fortschreitungen, chromatische Wendungen und labyrinthische Modulationen ausgedrückt, dazu sind Textwörter wie „ich zittere“, „Schmerzen“, „Rach und Hass“, „erfreun“, „frech“, „verlacht“ bildhaft auskomponiert.

Die Schlussarie ist trotz der abweisenden Anfangswendung „Mir eckelt mehr zu leben“ (der Bach mit dem „regelwidrigen“ Tritonusprung am Melodiebeginn Tribut zollt) insgesamt von Zuversicht und gelassen-freudiger Hoffnung geprägt. Nicht wenig trägt dazu der lebhaft Orgelpart bei, der, auch in allerhand Echospiel, mit dem Orchester und mit der Singstimme dialogisiert.

GEIST UND SEELE WIRD VERWIRRET, BWV 35
Sechs Wochen später, zum 12. Sonntag nach Trinitatis am 8. September 1726, präsentierte Bach den Leipziger Gottesdienstbesuchern mit *Geist und Seele wird verwirret* erneut eine Alt-Solokantate, und auch diesmal ein Werk, das der Orgel Raum zu virtuoser solistischer Entfaltung bot. Der

Text stammt wie der des Vorgängerwerks aus der 1711 gedruckten Sammlung von Georg Christian Lehms und besteht wie jener aus drei Arien und zwei verbindenden Rezitativen. Bachs Komposition ist jedoch diesmal weiträumiger angelegt: Die Kantate besteht aus zwei Teilen – vor und nach der Predigt zu musizieren –, die jeweils von einem Konzertsatz für Orgel und Orchester eingeleitet werden. Es sind allerdings Sätze, die Bach für die Kantate nicht neu geschaffen, sondern offenbar aus einem heute verschollenen Weimarer oder Köthener Instrumentalkonzert – vielleicht für Oboe – übernommen und lediglich für die veränderte Besetzung arrangiert hat: beides Stücke voller Schwung und Kraft, das erste ein italienisch geprägter Konzertsatz mit einem markanten Ritorrell, das Grundlage intensiver thematischer Arbeit im Dialog von Orchester und Soloinstrument ist, das zweite ein vom Tasteninstrument angeführtes mitreißendes „Perpetuum mobile“.

Der Text nimmt direkt Bezug auf die Evangelienlesung am 12. Sonntag nach Trinitatis, Markus 7, 31–37, in der von Jesu Heilung eines Taubstummten berichtet wird, deutet das Geschehen aber in der ersten Arie und dem folgenden Rezitativ dahin um, dass die Betrachtung der Wundertaten Jesu den Gläubigen gleichsam sprachlos („taub und stumm“) mache. Die Eingangszeile der zweiten Arie, „Gott hat alles wohlgemacht“, ist fast wörtlich aus dem Schlussvers der Evangelienlesung übernommen, die Strophe selbst ist ein Lobpreis der Liebe und Fürsorge Gottes. Das Rezitativ des zweiten Kantatenteils nimmt das Bild vom verstummten Gläubigen noch einmal auf und verbindet es mit der Bitte, Jesus möge, wie einst bei dem

Taubstummen, sein „Hephata“ (Tu dich auf!) sprechen, auf dass sich das Herz öffnen und die Zunge lösen möchte, um die göttlichen Wundern wahrzunehmen und zu preisen. Die Schlussarie knüpft daran Gedanken der Jenseitssehnsucht.

Neu gegenüber der Kantate *Vergnügte Ruh* ist, dass die Orgel nun in allen drei Arien der Singstimme als konzertierender Duettpartner gegenübertritt. Bach hat es gleichwohl verstanden, jedem Satz ein eigenes Gesicht zu geben. Besonderes Gewicht hat er dabei der Eingangsarie verliehen. Der charakteristisch punktierte Rhythmus ist der des *Siciliano*, eines Satztypus, der in der instrumentalen Ensemblesmusik der Zeit für langsame, kantabile Sätze sehr gebräuchlich ist und sich auch in Bachs Instrumentalwerken wiederfindet. Gelegentlich ist daher sogar vermutet worden, die Arie sei ursprünglich der langsame Satz jenes Konzerts gewesen, auf das die Eingangssinfonien der beiden Teile der Kantate zurückgehen; doch Art und Fülle der Korrekturen in Bachs Partiturautograph deuten nicht auf eine Bearbeitung, sondern durchaus auf eine Erstkonzeption. Der Orchesterpart der Streicher und Oboen verläuft ganz in dem charakteristischen Rhythmus, die Singstimme folgt ihm frei, entfernt sich auch zuweilen weit davon und kehrt dann wieder zu ihm zurück. Völlig frei aber umrankt die Orgel mit bewegtem Figurenwerk das melodische Geschehen im Orchester und in der Gesangspartie. Vielleicht hat die Bewegungsform des Orgelparts, der sich so gar nicht dem *Siciliano*-Muster anschließt, etwas mit dem Textwort „verwirret“ zu tun, wie im übrigen auch die auffälligen Pausen im Thema des Satzes wohl als Bilder des Verstummens zu deuten sind.

Mit „Gott hat alles wohlgemacht“ stellt Bach dem Ernst der ersten Arie ein Stück gegenüber, das vom Ausdruck freudigen Gottvertrauens bestimmt ist. Das Orchester pausiert, das musikalische Geschehen wird ganz von Singstimme und Orgel getragen, wobei der koloraturenreichen Altpartie in der Orgel ein sehr charakteristisches eigenes Thema gegenübertritt, das den ganzen Satz hindurch teils ostinatoartig wiederholt, teils frei fortgesponnen wird und in seiner Figuration und seiner Motorik ganz in der Art Bachscher Violoncello-piccolo-Partien stilisiert ist.

Die Arie „Ich wünsche nur, bei Gott zu leben“ beschließt die Kantate im Menuettschritt. Text und Musik sind erfüllt von der Vorfreude auf das Jenseits. Mollrübungen zwar begleiten die Worte vom „jammerreichen Schmerzensjoch“ und vom „martervollen Leben“ hienieden, doch im Mittelpunkt steht der Ausdruck freudiger Zuversicht. Nicht wenig trägt dazu die Orgel bei mit ihren lebhaften Triolenfiguren, die auf die Worte „ein fröhliches Halleluja“ auch von der Singstimme aufgenommen und so zugleich inhaltlich gedeutet werden.

GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN, BWV 169

Die Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* für eine Altstimme, konzertierende Orgel und Orchester sowie vierstimmigen Chor für den Schlusschoral, die am 18. Sonntag nach Trinitatis 1726, dem 20. Oktober des Jahres, zum ersten Mal im Leipziger Hauptgottesdienst dargeboten wurde, war in ihrer theologischen Aussage für alle Zuhörer unmittelbar verständlich. Sie bezog sich auf

das Evangelium des Tages, Matthäus 22,34–46, und damit auf einen damals wie heute zentralen Text: Die Pharisäer stellen Jesus die Fangfrage, welches denn „das vornehmste und größte Gebot“ sei, und Jesus antwortet: „Du sollst lieben Gott, deinen Herrn, von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von ganzem Gemüte“; dies ist das vornehmste und größte Gebot. Das andre ist dem gleich: ‚Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.‘ In diesen zweien Geboten hanget das ganze Gesetz und die Propheten.“

Bachs unbekannter Textdichter geht bemerkenswert systematisch vor, behandelt zuerst und hauptsächlich in den ersten vier Textsätzen das erste der beiden Gebote, die Liebe zu Gott, dann in dem abschließenden Rezitativ die Liebe zum Nächsten. Einen erfahrenen Prediger möchte man hinter dem anonymen Poeten vermuten, der mit großem Geschick in den beiden ersten Textsätzen mit den mehrfach wiederholten Worten „Gott soll allein mein Herze haben ...“ ein Motto etabliert, das sich dem empfänglichen Hörer tief einprägt und lange in ihm nachklingt, und der ihn mit der direkten Frage „Was ist die Liebe Gottes?“ überrascht und dann mit knappen Antworten eindrücklich belehrt.

Bach hat der Kantate einen Instrumentalsatz für konzertierende Orgel und Orchester vorangestellt, die Bearbeitung eines älteren Konzertsatzes, dessen Solopart ursprünglich wohl einer Violine oder einem anderen Melodieinstrument zugewiesen war. Wir kennen diesen Satz heute nur noch in einer späteren Bearbeitung Bachs als Teil des *Cembalokonzerts E-Dur* BWV 1053; das Original selbst ist nicht erhalten. Dass der Konzertsatz in einer

engeren Beziehung zum Inhalt der Kantate steht, wird man nicht erwarten dürfen. Er ist lediglich festlicher Schmuck, der dem Nachfolgenden zusätzlich Gewicht verleiht und rein musikalisch betrachtet gewissermaßen den fehlenden Eingangschor vertritt.

Die beiden Arien bilden ein Kontrastpaar: Die erste, die wie das einleitende Arioso mit den Worten „Gott soll allein mein Herze haben“ beginnt, präsentiert ihren Text, ohne deutend auf ihn einzuweisen, in Verbindung mit einem Orgelpart, der die Virtuosität auf die Spitze treibt; die zweite, „Stirb in mir“, ein sehnsuchtsvoller Abgesang auf alles Irdische, gehört zum Ausdrucksvollsten aus Bachs Komponistenfeder überhaupt und zugleich zum satztechnisch Eigenartigsten. Der Satz hat seine Wurzeln ebenfalls in jenem verschollenen Konzert, das wir nur in der späteren Cembalofassung kennen. Für die Kantate hat Bach die Solostimme gewissermaßen aufgespalten in zwei Partien: die originale, die er der Orgel anvertraut hat, und die Gesangslinie, die daraus abgeleitet ist, aber nun natürlicherweise dominiert und dabei umspielt erscheint von ihrem instrumentalen Zwillingsspart, der sich teils mit ihr vereint, teils eigene Wege geht.

Der vierstimmige Schlusschoral, eine Strophe aus Martin Luthers Lied *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (1524), ist ein Gebet um Stärkung in der Liebe zu Gott und zum Nächsten.

BEKENNEN WILL ICH SEINEN NAMEN, BWV 200
Das erst 1924 entdeckte und 1935 veröffentlichte Stück ist keine Kantate, sondern eine einzeln überlieferte Arie, die vermutlich als Einlage oder Erstsatzstück in ein eigenes oder fremdes Werk ein-

gefügt werden sollte. Der Text spielt auf den Lobgesang des Simeon (Lukas 2,29–32) an, der Teil der Evangelienlesung an Mariae Reinigung (2. Februar) ist, so dass der Gedanke an die Bestimmung für eine Kantate zu diesem Festtag nahe liegt. Papier- und Schriftmerkmale des Partiturotographs deuten auf eine Entstehung um 1742. Dem entspricht auch der reife Stil der Arie, die sich mit einer gewissen hymnischen Schlichtheit aus dem von den Instrumenten knapp exponierten Motivmaterial entfaltet und das ariose Moment mit liedhaften Zügen verbindet.

© Klaus Hofmann 2007

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

ORGELSOLI IN DEN KANTATEN

Die drei hier vorgelegten Kantaten enthalten Sätze, in denen die Orgel nicht als Continuoinstrument, sondern als Soloinstrument eigenen Rechts verwendet wird. Bachs Kantaten mit Orgelsoli dieser Art sind im Jahr 1726 entstanden: BWV 35, 47, 49, 146, 169 und 170. Heute ist es üblich, hierfür ein kleines Orgelpositiv ohne Pedal zu verwenden, doch geschieht dies zumeist deshalb, weil ein solches Instrument einfacher zu transportieren und zu stimmen ist. Zu Bachs Zeiten benutzte man eine große Orgel mit drei Manualen und 36 Registern, die 1720/21 von Johann Scheibe renoviert wurde. Bei dieser CD waren wir gezwungen, für die Kantate BWV 35 eine kleine Orgel zu benutzen, doch für die Kantaten BWV 169 und 170 verwendeten wir zwei große Orgeln: die der Koba Shoin Frauenuniversität und der Kirche St. Crucis in Erfurt.

Das unterste System in Bachs Partiturmanuskripten der Kantaten BWV 35 und 169 sieht einen obligaten Orgelpart vor, der – gemäß der deutschen Chorton-Praxis des 18. Jahrhunderts – als einziger Part einen Ganzton heruntertransponiert ist. Das legt die Vermutung nahe, der Organist habe aus dieser Partitur gespielt. Auch wenn es dafür keinen sicheren Beweis gibt, ist es doch durchaus möglich, daß Bach selber diesen Part übernommen hat. (Separate Orgelstimmen sind nicht erhalten.) Im Unterschied zu den anderen Stücken ist die linke Hand im vierten Satz der Kantate BWV 35 im Kammerton notiert. Berücksichtigt man, daß sich die Obligatostimme der rechten Hand durchweg nach Art des Violoncello piccolo im Tenorregister bewegt, so scheint es nur logisch anzunehmen, daß die Continuostimme der linken Hand nicht auf der Orgel ausgeführt wurde, damit eine wirkungsvolle Balance zwischen dieser Orgelstimme und der vokalen Altstimme gewährleistet blieb. Für das Continuo sind zwei Stimmen überliefert, so daß wir uns dafür entschieden haben, Cello und Violone die Continuoemelodie und dem Cembalo das harmonische Fundament zu übertragen.

In Bachs Partiturmanuskript der Kantate BWV 169 sind die Continuoimmen des zweiten und des vierten Satzes nicht für die Orgel transponiert, was vermuten läßt, daß hier keine große Orgel benutzt wurde. Für die vorliegende Einspielung haben wir ebenfalls das Cembalo verwendet, weil in den untransponierten Continuoimmen der Baß beziffert ist.

Der Orgelpart der Kantate BWV 170 ist in Bachs Partiturmanuskript untransponiert. Da keine separate Orgelstimme überliefert wurde, ist aller-

dings unklar, welche Unterschiede es zwischen den Organen in BWV 35 und BWV 169 gegeben haben mag. Der dritte Satz der Kantate BWV 170 ist der einzige in Bachs Kirchenkantaten, der eine zwei-manualige Orgel vorsieht, und es ist daher kaum wahrscheinlich, daß ein kleineres Instrument als das in BWV 35 und BWV 169 verwendet worden ist.

© *Masaaki Suzuki 2007*

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik: Harry Christophers, Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Sir Charles Mackerras und Trevor Pinnock. Besondere Wertschätzung hat seine Zusammenarbeit mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan erfahren; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall mit The King's Concert und Robert King auf.

2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*. Zu den bedeutenden Symphonieorchestern, mit denen er konzertiert, gehören das National Symphony Orchestra (Washington), das Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, das BBC Philharmonic Orchestra und das Hallé Orchestra. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Se-*

mele) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephttha*) an der English National Opera und Bertarido (*Rodelinda*) an der Glyndebourne Touring Opera sowie bei den Händel-Festspielen Göttingen.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommen-

ded Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. Er hat zahlreiche hochgelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf. Im Jahr 2001 wurde er mit dem

Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

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



Dans toutes les formes et tous les effectifs que nous rencontrons dans les presque deux cent cantates d'églises qui ont été conservées, le type « classique » de la cantate de Bach pour chœur, solistes et orchestre incluant bois, cordes et continuo est l'antithèse de la cantate pour soliste. Les cantates de ce genre constituent, et de loin, une minorité. De la période weimarienne de Bach, deux de ces cantates ont été conservées, l'une pour alto, *Widerstehe doch der Sünde* [Résiste au péché] (BWV 54) et l'autre pour soprano, *Mein Herz schwimmt im Blut* [Mon cœur nage dans le sang] (BWV 199). À Leipzig, Bach se retint d'abord de faire de nouvelles compositions de ce type et ce n'est qu'après avoir mis en place au cours des premières années à son poste un répertoire standard de cantates d'église qu'il se mit, à l'été 1726, à explorer d'autres avenues. En l'espace de quelques semaines, il produisit les trois cantates pour alto que l'on retrouve sur cet enregistrement, *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* [Agréable repos, vif désir de l'âme], *Geist und Seele wird verwirret* [L'esprit et l'âme se confondent] et *Gott soll allein mein Herze haben* [Seul Dieu doit posséder mon cœur], des œuvres tout aussi grandioses que les cantates pour basse *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* [Je veux porter la croix] (BWV 56) et *Ich habe genug* [J'en ai assez] (BWV 82). Dans les trois cantates pour alto, une nouvelle étape, d'un point de vue musical, est franchie : Bach fait entrer dans ses cantates des mouvements purement instrumentaux et manifeste une prédilection pour l'orgue que, jusqu'ici, il n'avait utilisé que pour l'accompagnement de basse continue, et à qui il confie des pas-

sages solistes, peut-être, comme on l'a suggéré, comme une sorte d'« examen de passage » pour son fils Wilhelm Friedemann, alors adolescent.

VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELENLUST

(AGRÉABLE REPOS, VIF DESIR DE L'ÂME), BWV 170

La première cantate pour soliste composée à Leipzig a été créée le 6^e dimanche après la Trinité, le 28 juillet 1726. Le livret qui se compose de trois arias et deux récitatifs intercalés provient d'un recueil de textes intitulé *Gottgefällige Kirchen-Opffer* du poète de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms (1684-1717), auquel Bach aura à nouveau recours, quelque temps plus tard, pour son autre cantate pour alto *Geist und Seele wird verwirret*. Lehms ne s'appuie que très vaguement sur l'évangile du jour, Matthieu 5, 20 à 26, un fragment du Sermon sur la montagne dans lequel Jésus exige de ses disciples une justice qui surpasse celle des scribes et des Pharisiens. Le thème de la cantate est l'aspiration à la paix de l'âme du chrétien, son adieu au monde et son désir de l'au-delà. Le texte de Lehms offre tout ce qu'un compositeur baroque peut souhaiter en tant que source d'inspiration : des arias avec des affects évocateurs et un langage imagé, voire fortement ciselé.

On retrouve dans le texte de la première aria l'évocation de la paix enviée, l'expression du calme intérieur et de la paix de l'âme dans une idylle musicale dont le climat pastoral est suscitée par une mesure à douze huit, se balançant délicatement et le timbre agréable du hautbois d'amour. La seconde aria, « Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen » [Comme j'ai pitié des âmes égarées] fait partie des mouvements les plus exceptionnels

de toute la production des cantates de Bach. Au sein de la section instrumentale, l'orgue se voit attribué un rôle de premier plan. Il joue, dans un style imitatif strict, un mouvement à deux voix dans le registre aigu alors que le registre grave est couvert par les violons et les altos à l'unisson. L'image sonore se meut strictement dans la partie aiguë alors que les instruments du continuo et du registre grave restent silencieux. Peut-être s'agit-il ici d'une évocation de l'« égarement » de ces âmes dont il est question dans le texte. L'affect de la plainte, du dégoût et de la douleur est exprimé en plusieurs endroits par des figures « soupirantes » se lamentant, une progression pleine de dissonances, des tournures chromatiques et des modulations labyrinthiques. De plus, les mots de « ich zittere » [je tremble], « Schmerzen » [douleurs], « Rach und Hass » [vengeance et haine], « erfreun » [réjouit], « frech » [insolent], « verlacht » [rient] sont illustrés de manière imagée.

L'aria conclusive est, malgré l'absence de la tournure initiale « Mir ekelt mehr zu leben » [Quel dégoût j'ai de la vie] (que Bach évoque avec un saut de triton « révoltant » au début de la mélodie), empreinte de confiance et d'espoir calme et joyeux. La partie d'orgue, animée, n'est pas en reste et dialogue avec l'orchestre et la voix, y compris dans les divers effets d'écho.

GEIST UND SEELE WIRD VERWIRRET

(L'ESPRIT ET L'ÂME SE CONFONDENT.), BWV 35

Six semaines plus tard, à l'occasion du 12^e dimanche après la Trinité, le 8 septembre 1726, Bach présenta à l'assemblée une autre cantate pour alto soliste, *Geist und Seele wird verwirret* et encore

une fois, la partie d'orgue fait ici preuve de virtuosité. Comme pour l'œuvre précédente, le livret provient du recueil de Georg Christian Lehms publié en 1711 et se compose de trois arias et de deux récitatifs. La composition de Bach est cette fois-ci organisée de manière plus vaste : la cantate se compose de deux parties – qui devaient être jouées avant et après le prêche – qui sont chacune précédée d'un mouvement de concerto pour orgue et orchestre. Il s'agit de mouvements qui n'ont pas été composés spécifiquement pour cette cantate mais qui, manifestement, proviennent d'un concerto instrumental peut-être pour hautbois de l'époque de Weimar ou de Kothen aujourd'hui disparu et qui a été repris et arrangé pour ce nouveau cadre. Les deux pièces sont pleines d'allant et de vigueur. La première est un mouvement typiquement italien avec sa ritournelle accusée, la base d'un travail thématique intensif dans un dialogue entre l'orchestre et l'instrument soliste et la seconde, un *perpetuum mobile* enthousiaste exposé par l'instrument à clavier.

Le texte, en relation directe avec l'évangile de ce dimanche, Marc 7, 31 à 37, raconte la guérison par Jésus du sourd-muet. L'événement est cependant interprété de manière différente dans la première aria et le récitatif suivant où la réflexion sur le miracle de Jésus rend les croyants muets (« taub und stumm »). Le premier vers de la seconde aria, « Gott hat alles wohlgemacht » [Dieu a bien fait toute chose] est repris presque textuellement du dernier verset de l'évangile. La strophe elle-même est un chant de louange à l'amour et à la sollicitude de Dieu. Le récitatif de la seconde partie de la cantate reprend l'image du croyant muet et la

relie à la prière à Jésus afin qu'il dise, comme avec le sourd-muet, « effata » [« ouvre-toi », en araméen] et que le cœur s'ouvre et que la langue se dénoue pour reconnaître et louer le miracle divin. L'aria conclusive relie des idées d'aspiration à l'au-delà.

Par rapport à la cantate *Vergnügte Ruh*, la nouveauté ici est la présence de l'orgue dans les trois arias en tant que partenaire de duo. Bach a cependant tenu à donner à chaque mouvement un aspect particulier. L'aria introductive se voit attribuée passablement d'importance. Le rythme pointé caractéristique est celui de la sicilienne, un type de mouvement qui, dans la musique instrumentale d'ensemble d'alors était très fréquemment utilisé et que l'on retrouve également dans la production instrumentale de Bach. On prétend parfois que cette aria était à l'origine le mouvement lent d'un concerto auquel les deux symphonies introductives de chacune des parties renvoient. Cependant, la nature et la quantité de corrections dans la partition autographe de Bach laissent davantage croire à une composition originale qu'à l'arrangement d'une pièce préexistante. Les parties des cordes et des hautbois sont exposées dans le rythme caractéristique que la voix suit librement, avant de s'en éloigner à l'occasion et d'y retourner. L'orgue recouvre cependant de manière complètement libre au moyen de figurations motiviques les mélodies de l'orchestre et de la partie vocale. Il est possible que les mouvements de la partie d'orgue qui ne se rattachent absolument pas au modèle de la sicilienne, aient un lien avec le mot de « verwirret » [confus] que l'on retrouve dans le texte, de la même manière que les silences singuliers dans le thème

du mouvement peuvent évoquer la perte de la parole.

Avec « Gott hat alles wohlgemacht » [Dieu a bien fait toute chose], Bach oppose au sérieux de la première aria un mouvement qui est tout entier marqué du sceau de l'expression du bonheur qui provient de la confiance en dieu. L'orchestre se tait et la musique est portée par la voix et l'orgue alors que la partie riche en coloratures de l'alto s'oppose à un thème très particulier à l'orgue qui revient à travers tout le mouvement en partie en *ostinato*, en partie librement développé et qui, dans sa figuration et son allure, est stylisé à la manière d'une partie de violoncelle piccolo de Bach.

L'aria « Ich wünsche nur, bei Gott zu leben » [Mon seul vœu est de vivre auprès de Dieu] conclut la cantate dans un rythme de menuet. Tant le texte que la musique sont emplis de la joie de l'au-delà. Bien que des perturbations, en mode mineur, accompagnent les mots de « jammerreichen Schmerzensjoch » [joug de la douleur et du désespoir] et de « martervollen Leben » [vie de supplice] d'ici-bas, le climat central de ce mouvement est l'expression d'une confiance joyeuse. L'orgue ne demeure pas en reste avec ses figures de triolets animés aux mots de « ein fröhliches Halleluja » [un alleluia joyeux] qui sont repris par la voix et sont ainsi interprétés au niveau du contenu.

GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN

(SEUL DIEU DOIT POSSÉDER MON CŒUR), BWV 169
La cantate *Gott soll allein mein Herze haben* pour alto, orgue concertant et orchestre ainsi que, pour le choral conclusif, chœur à quatre voix a été créée le 18^e dimanche après la Trinité 1726, c'est-

à-dire le 20 octobre et fut, en ce qui concerne son contenu théologique, immédiatement compréhensible pour les auditeurs. Reposant sur l'évangile du jour, Matthieu, 22, 34 à 46 et ainsi sur un texte qui, aujourd'hui comme autrefois, demeure fondamental : les Pharisiens posent à Jésus la question-piège au sujet du « plus grand commandement de la loi ». Jésus répond : « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, de toute ton âme et de tout ton esprit » qui est le premier et le plus grand commandement. Le second est semblable : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même. » À ces deux commandements, se rattache toute la Loi ainsi que les Prophètes.

Le librettiste resté anonyme a procédé de manière systématique et s'est consacré avant tout et principalement dans les quatre premiers vers au premier des deux commandements, l'amour de dieu, puis, dans le récitatif conclusif, à l'amour du prochain. On pourrait croire que derrière le librettiste anonyme se cachait un prédicateur expérimenté qui parvint à établir une maxime avec beaucoup d'adresse dans les deux premiers vers avec les mots plusieurs fois répétés de « Gott soll allein mein Herze haben... » qui marquent profondément l'auditeur réceptif chez qui ces mots résonnent encore longtemps après et qui le surprend avec la question directe « Was ist die Liebe Gottes ? » [Qu'est ce que l'amour de dieu ?] avant de lui ouvrir les yeux au moyen de réponses concises.

Bach a prévu pour cette cantate un mouvement instrumental pour orgue concertant et orchestre qui est un arrangement d'un ancien mouvement de concerto dont la partie soliste était originellement prévue pour violon ou pour un autre

instrument mélodique. On ne connaît aujourd'hui ce mouvement que dans l'arrangement ultérieur que Bach utilisa pour le *Concerto pour clavecin en mi majeur* BWV 1053 alors que l'original n'a pas été conservé. On ne peut s'attendre à ce que le mouvement de concerto soit en étroite relation avec le contenu de la cantate. Il s'agit en fait d'un joyau solennel qui confère un poids supplémentaire à ce qui suit et, d'un point de vue strictement musical, remplace pour ainsi dire le chœur introductif.

Les deux arias établissent un contraste : la première qui, comme l'ariaio introductif, commence par les mots de « Gott soll allein mein Herze haben » présente le texte, sans mener à une conclusion, en relation avec une partie d'orgue dont la virtuosité est poussée à l'extrême et une seconde, « Stirb in mir » [Meurs en moi], une péroraison pleine de nostalgie pour tout ce qui est terrestre et est l'une des œuvres les plus expressives provenant de la plume de Bach et, en même temps, l'une des plus particulières au point de vue structurel. Le mouvement a lui aussi pour origine un concerto instrumental disparu que nous ne connaissons plus que dans sa version ultérieure pour clavecin. Pour cette cantate, Bach a pour ainsi dire séparé la partie soliste en deux parties : l'originale, qu'il confie à l'orgue, et la ligne de chant ainsi détournée mais qui maintenant domine de manière naturelle et apparaît ici comme illuminée par sa partie instrumentale jumelle avec laquelle elle tantôt s'unit, tantôt va son propre chemin.

Le choral conclusif à quatre voix, une strophe de l'hymne de Marthin Luther, « Nun bitten wir den Heiligen Geist » [Nous demandons maintenant

le Saint Esprit] (1524) est une prière pour l'affermissement grâce à l'amour de dieu et de son prochain.

BEKENNEN WILL ICH SEINEN NAMEN

(JE VEUX PRONONCER SON NOM), BWV 200

Cette pièce découverte en 1924 et publiée en 1935 n'est pas une cantate mais plutôt une aria isolée qui nous est parvenue et qui, apparemment, avait été introduite en tant que divertissement ou pièce de remplacement dans une œuvre de Bach ou non. Le texte évoque la Prophétie de Siméon (Luc 2, 29 à 32), la partie de l'évangile lue à l'occasion de la Purification de Marie (2 février). On peut ainsi assumer qu'elle se destinait à une cantate composée à l'occasion de cette journée. L'examen du papier et de la graphie de la partition originale laisse croire que cette pièce daterait de 1742. Cette date correspond également au style musical tardif de cette aria qui avec une certaine simplicité hymnique se déploie à partir d'un matériau motivique d'abord exposé simplement par les instruments et s'unit à un passage *arioso* à l'allure chantante.

© Klaus Hofmann 2007

NOTES DE LA PRODUCTION

LES SOLOS D'ORGUE DANS LES CANTATES

Trois des quatre œuvres présentées ici (l'exception étant la BWV 200) incluent des mouvements dans lesquels l'orgue est requis non pas pour assurer le continuo mais en tant qu'instrument soliste à part entière. Les cantates de Bach comprenant des solos d'orgue datent de 1726 et incluent les BWV 35, 47, 49, 146, 169 et 170. L'habitude aujourd'hui est

d'utiliser un petit positif sans pédalier pour jouer ces parties mais la logique justifiant le recours à un tel instrument tient à la facilité de transport et d'accord. À l'époque de Bach, il était d'usage de recourir à un grand orgue. Pour cet enregistrement, nous devons utiliser un petit orgue pour le BWV 35 mais pour les BWV 169 et 170 nous avons eu recours à deux grandes orgues, respectivement celui de l'Université pour femmes Kobe Shoin au Japon et celui de l'église St-Crucis à Erfurt en Allemagne.

La portée du bas des manuscrits de Bach de la partition complète des cantates BWV 35 et 160 comprend une partie obligée d'orgue et il s'agit là de la seule partie qui ait été transposée un ton entier plus bas en accord avec le *Chor-Ton* (le « diapason de chœur », vers 460 Hz, environ un demi-ton plus haut que notre diapason actuel) associé aux orgues d'églises du dix-septième siècle en Allemagne. Ceci indique que l'organiste a probablement joué sa partie en utilisant la partition complète. Bien qu'il n'y ait aucune évidence à cet égard, il semble bien possible que Bach lui-même ait pu tenir cette partie. (Il n'existe pas de partie séparée pour l'orgue). À la différence des autres pièces, la main gauche pour l'orgue dans la quatre pièce de la cantate BWV 35 est écrite dans le *Cammer-Ton* (« diapason de chambre », vers 415 Hz, soit un ton environ plus bas que le *Chor-Ton*). En conservant à l'esprit que la main droite de la partie d'*obbligato* demeure constamment dans le registre ténor, à la manière d'un violoncelle piccolo, la conclusion la plus évidente à tirer est que la partie de main gauche de la partie de continuo n'a pas été jouée à l'orgue afin de maintenir un

équilibre entre cette partie d'orgue et celle de l'alto. Des partitions à deux parties ont été remises pour le continuo et nous avons ainsi décidé d'avoir recours au violoncelle et au violone pour tenir la ligne de continuo avec les accords produits par le clavecin.

Dans le manuscrit même de Bach de la partition complète de la cantate BWV 169, les parties du continuo de la seconde et de la quatrième pièces ne sont pas transposées pour l'orgue ce qui laisse croire qu'un grand orgue n'a peut-être pas été utilisé pour ce mouvement. Pour cette interprétation, nous avons également utilisé le clavecin en raison des chiffres pour l'harmonie qui apparaissent dans les parties non transposées du continuo.

La partie d'orgue n'est pas transposée dans le manuscrit même de Bach de la partition complète de la cantate BWV 170. Cependant, parce qu'aucune partie séparée pour orgue n'a été réalisée, on ne sait quelles différences il y avait entre les orgues utilisées dans les cantates BWV 35 et 169. Le troisième mouvement de la cantate BWV 170 est le seul mouvement des cantates d'église de Bach qui requiert un orgue à deux manuels et il semble ainsi inconcevable qu'un instrument plus petit que celui utilisé pour les cantates BWV 35 et 169 ait pu avoir été utilisé.

© Masaaki Suzuki 2007

Robin Blaze est maintenant établi au premier rang des interprètes de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a conduit dans des salles de concert et à des festivals en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, au Japon et en Australie. Il a étudié la musique au Magdalen College à Oxford et gagné une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne maintenant l'art vocal. Il travaille avec de nombreux chefs distingués dans le domaine de la musique ancienne: Harry Christophers, Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, sir Charles Mackerras et Trevor Pinnock. Son travail avec Masaaki Suzuki et le Collegium Bach du Japon a été particulièrement apprécié des critiques; populaire, il se produit régulièrement au Wigmore Hall avec The King's Concert et Robert King.

Il fit ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et il a chanté avec d'autres orchestres symphoniques importants dont l'Orchestre Symphonique National à Washington, l'Orchestre philharmonique de la radio des Pays-Bas, l'Orchestre philharmonique de la BBC et l'Orchestre Hallé. Les engagements d'opéra de Robin Blaze ont compris Athamas (*Semele*) au Covent Garden et à l'English National Opera; Didyme (*Théodora*) pour l'opéra du festival de Glyndebourne; Arsaménès (*Xerxès*), Obéron (*Le Songe d'une nuit d'été*), Hamor (*Jephté*) pour l'English National Opera et Bertarido (*Rodelinda*) pour le Touring Opera de Glyndebourne ainsi qu'au festival Haendel de Göttingen.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2006, en était toujours le directeur musical, dans le but de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach et une autre à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, à Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19^e siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les

autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux États-Unis. En 2006, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument. Il reçoit en 2001 la croix de

l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La chapelle de l'Université pour femmes de Shoin à Kobe a été terminée en mars 1981. Elle a été construite avec l'objectif de devenir un lieu où de nombreux événements musicaux, en particulier des récitals d'orgue, pourraient être présentés. La

résonance moyenne dans la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on s'est particulièrement appliqué à ce que les basses fréquences ne résonnent pas trop longtemps. La chapelle qui comprend un orgue construit dans le style baroque français par Marc Garnier accueille de nombreux concerts.



GOTT SOLL ALLEIN MEIN HERZE HABEN, BWV 169

1. SINFONIA

2. ARIOSO

Gott soll allein mein Herze haben.
Zwar merk ich an der Welt,
Die ihren Kot unschätzbar hält,
Weil sie so freundlich mit mir tut,
Sie wollte gern allein
Das Liebste meiner Seele sein.
Doch nein; Gott soll allein mein Herze haben:
Ich find in ihm das höchste Gut.
Wir sehen zwar
Auf Erden hier und dar
Ein Bächlein der Zufriedenheit,
Das von des Höchsten Güte quillet;
Gott aber ist der Quell, mit Strömen angefüllet,
Da schöpf ich, was mich allezeit
Kann sattsam und wahrhaftig laben:
Gott soll allein mein Herze haben.

3. ARIA

Gott soll allein mein Herze haben,
Ich find in ihm das höchste Gut.
Er liebt mich in der bösen Zeit
Und will mich in der Seligkeit
Mit Gütern seines Hauses laben.

4. RECITATIVO

Was ist die Liebe Gottes?
Des Geistes Ruh,
Der Sinnen Lustgenieß,
Der Seele Paradies.
Sie schließt die Hölle zu,
Den Himmel aber auf;

1. SINFONIA

2. ARIOSO

God alone shall have my heart.
But I observe that the world,
Which holds its waste as priceless
As it acts in such a friendly way towards me,
Would like alone to be
My soul's most beloved.
But no: God alone shall have my heart.
I find in Him the highest goodness.
Although we see
On earth, here and there,
A trickle of satisfaction
That flows from the Almighty's goodness;
Yet God is the source, overflowing with rivers,
There I find that which can always
Refresh me completely and genuinely.
God alone shall have my heart.

3. ARIA

God alone shall have my heart.
I find in Him the highest goodness.
He loves me in the evil times
And he wants to refresh me
Blissfully with the bounties of his house.

4. RECITATIVE

What is the love of God?
Peace of the spirit,
Enjoyment of the senses,
Paradise of the soul,
It shuts away hell,
But opens up heaven;

Sie ist Elias Wagen,
Da werden wir in Himmel nauf
In Abrahms Schoß getragen.

5. ARIA

Stirb in mir,
Welt und alle deine Liebe,
Dass die Brust
Sich auf Erden für und für
In der Liebe Gottes übe;
Stirb in mir,
Hoffart, Reichtum, Augenlust,
Ihr verworfnen Fleischestriebe!

6. RECITATIVO

Doch meint es auch dabei
Mit eurem Nächsten treu!
Denn so steht in der Schrift geschrieben:
Du sollst Gott und den Nächsten lieben.

7. CHORAL

Du süße Liebe, schenk uns deine Gunst,
Laß uns empfinden der Liebe Brunst,
Dass wir uns von Herzen einander lieben
Und in Friede auf einem Sinn bleiben.
Kyrie eleis.

It is Elijah's chariot;
In it we shall be taken up to heaven
Into the bosom of Abraham.

5. ARIA

Die within me,
O world and all your love,
So that my breast
On earth, unceasingly,
May practise in the love of God.
Die within me,
Arrogance, richness, covetousness,
Ye reprehensible urges of the flesh!

6. RECITATIVO

Yet you should still bear in mind
To be faithful to your neighbour!
For thus it is written:
Thou shalt love God and thy neighbour.

7. CHORALE

O sweet love, grant us your favour,
Let us feel the ardour of love,
So that we may love each other from the heart
And remain peacefully of one mind.
Lord, have mercy.

VERGNÜGTE RUH, BELIEBTE SEELENLUST, BWV 170

8 1. ARIA

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust,
Dich kann man nicht bei Höllensünden,
Wohl aber Himmelseintracht finden;
Du stärkst allein die schwache Brust.
Drum sollen lauter Tugendgaben
In meinem Herzen Wohnung haben.

9 2. RECITATIVO

Die Welt, das Sündenhaus,
Bricht nur in Höllenlieder aus
Und sucht durch Hass und Neid
Des Satans Bild an sich zu tragen.
Ihr Mund ist voller Ottergift,
Der oft die Unschuld tödlich trifft,
Und will allein von Racha sagen.
Gerechter Gott, wie weit
Ist doch der Mensch von dir entfernet;
Du liebst, jedoch sein Mund
Macht Fluch und Feindschaft kund
Und will den Nächsten nur mit Füßen treten.
Ach! diese Schuld ist schwerlich zu verbeten.

10 3. ARIA

Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen,
Die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein;
Ich zittre recht und fühle tausend Schmerzen,
Wenn sie sich nur an Rach und Hass erfreun.
Gerechter Gott, was magst du doch gedenken,
Wenn sie allein mit rechten Satansränken
Dein scharfes Straßgebod so frech verlacht.
Ach! ohne Zweifel hast du so gedacht:
Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen!

1. ARIA

Contented rest, beloved joy of the soul,
One cannot find you amid the sins of hell,
But instead in heaven's harmony;
You alone strengthen the weak breast.
Therefore only virtuous gifts
Shall find their abode in my heart.

2. RECITATIVE

The world, the house of sin
Can strike up only songs of hell
And seeks, through hate and envy,
To cherish the image of Satan.
Her mouth is full of viper's venom,
Which often fatally strikes innocence,
and alone wishes to cry 'you fool!'
Righteous God, how far away
Is man from you?
You love; but his mouth
Utters curses and enmity
And wishes to tread his neighbour under foot.
Oh! This guilt is hard to tolerate!

3. ARIA

How I lament the wayward hearts
Which are so offensive to you, my God;
I tremble and feel a thousand pains,
When they take joy only in revenge and hate.
Righteous God, what might you then think
When they, with the hellish wiles,
So impudently deride your stern command.
Oh! Without doubt you have thought so:
How I lament the wayward hearts!

[11] 4. RECITATIVO

Wer sollte sich demnach
Wohl hier zu leben wünschen,
Wenn man nur Hass und Ungemach
Vor seine Liebe sieht?
Doch, weil ich auch den Feind
Wie meinen besten Freund
Nach Gottes Vorschrift lieben soll,
So flieht
Mein Herze Zorn und Groll
Und wünscht allein bei Gott zu leben,
Der selbst die Liebe heißt.
Ach, eintrachtvoller Geist,
Wenn wird er dir doch nur sein Himmelszion geben?

[12] 5. ARIA

Mir ekelt mehr zu leben,
Drum nimm mich, Jesu, hin!
 Mir graut vor allen Sünden,
 Laß mich dies Wohnhaus finden,
 Wo selbst ich ruhig bin.

4. RECITATIVE

Who should therefore
Wish to live here?
When only hate and hardship
Are seen, rather than his love?
Yet, because according to God's ordinance
I should also love my enemy
Like my best friend,
And so anger and hatred
Will flee from my heart;
With God alone it seeks to dwell,
He who himself is called love,
Oh, harmonious spirit,
When will he give you his heavenly Zion?

5. ARIA

I am sick of living any longer,
So, Jesus, take me hence!
 I am anxious for all my sins,
 Let me find the dwelling house
 Where I may find rest.

GEIST UND SEELE WIRD VERWIRRET, BWV 35

PRIMA PARTE

13 1. CONCERTO

14 2. ARIA

Geist und Seele wird verwirret,
Wenn sie dich, mein Gott, betracht'.
Denn die Wunder, so sie kennen
Und das Volk mit Jauchzen nennet,
Hat sie taub und stumm gemacht.

15 3. RECITATIVO

Ich wundre mich;
Denn alles, was man sieht,
Muss uns Verwundrung geben.
Betracht ich dich,
Du teurer Gottessohn,
So flieht
Vernunft und auch Verstand davon.
Du machst es eben,
Dass sonst ein Wunderwerk vor dir was Schlechtes ist.
Du bist
Dem Namen, Tun und Amte nach erst wunderreich,
Dir ist kein Wunderding auf dieser Erde gleich.
Den Tauben gibst du das Gehör,
Den Stummen ihre Sprache wieder,
Ja, was noch mehr,
Du öffnest auf ein Wort die blinden Augenlider.
Dies, dies sind Wunderwerke,
Und ihre Stärke
Ist auch der Engel Chor nicht mächtig auszusprechen.

PART ONE

1. CONCERTO

2. ARIA

Spirit and soul become confused,
My God, when they behold you.
For the wonder that they recognize
And of which the people speak jubilantly
Has made them deaf and dumb.

3. RECITATIVE

I am amazed;
For everything that we see
Must cause us to marvel.
When I behold you,
You dear Son of God,
Then reason and comprehension
Flee away from me.
You make it so
That next to you a miracle seems meagre.
You are
Wonderful in name, deed and office,
No earthly wonder is your equal.
You give hearing back to the deaf,
And voice back to the dumb,
Yea, and more,
With a word you open the eyelids of the blind.
These, these are your miracles,
And their power
Cannot be expressed even by the angels' choir.

16 4. ARIA

Gott hat alles wohlgemacht.
 Seine Liebe, seine Treu
 Wird uns alle Tage neu.
 Wenn uns Angst und Kummer drücket,
 Hat er reichen Trost geschicket,
 Weil er täglich für uns wacht.
 Gott hat alles wohlgemacht.

*SECONDA PARTE***17 5. SINFONIA****18 6. RECITATIVO**

Ach, starker Gott, lass mich
 Doch dieses stets bedenken,
 So kann ich dich
 Vergnügt in meine Seele senken.
 Laß mir dein süßes Hephata
 Das ganz verstockte Herz erweichen;
 Ach! lege nur den Gnadefinger in die Ohren,
 Sonst bin ich gleich verloren.
 Rühr auch das Zungenband
 Mit deiner starken Hand,
 Damit ich diese Wunderzeichen
 In heilger Andacht preise
 Und mich als Erb und Kind erweise.

19 7. ARIA

Ich wünsche nur bei Gott zu leben,
 Ach! wäre doch die Zeit schon da,
 Ein fröhliches Halleluja
 Mit allen Engeln anzuheben.

4. ARIA

God has accomplished everything so well.
 His love, His faith
 Become new for us every day.
 If we are oppressed by anguish and worry,
 He has sent ample consolation,
 For he watches over us every day.
 God has accomplished everything so well.

*PART TWO***5. SINFONIA****6. RECITATIVE**

Oh, mighty God, let me
 Always reflect upon this,
 Therefore I can
 Place you contentedly within my soul
 May your sweet 'Hephata' ['Be opened']
 Soften my stubborn heart;
 Oh! Place your merciful finger upon my ear,
 Or I shall soon be lost.
 Touch also the bands of my tongue
 With your strong hand,
 So that I may praise these wondrous signs
 In holy devotion
 And prove myself to be your heir and child.

7. ARIA

I wish only to live with God.
 Oh! If only the time were already here
 To strike up a joyful hallelujah
 With all of the angels.

Mein liebster Jesu, löse doch
Das jammerreiche Schmerzensjoch
Und lass mich bald in deinen Händen
Mein martervolles Leben enden.

My dearest Jesus, release
The sorrowful yoke of pain
And let me soon in your hands
End my tormented life.

BEKENNEN WILL ICH SEINEN NAMEN, BWV 200

20 ARIA

Bekennen will ich seinen Namen,
Er ist der Herr, er ist der Christ,
In welchem aller Völker Samen
Gesegnet und erlöst ist.
Kein Tod raubt mir die Zuversicht:
Der Herr ist meines Lebens Licht.

ARIA

I want to acknowledge his name
He is the Lord, He is the Christ,
In whom the seed of all peoples
Is blessed and redeemed.
Death will not rob me of my confidence:
The Lord is the light of my life.

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

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

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



Special thanks to: Kobe Shoin Women's University
The St Crucis church in Erfurt

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recorded in September 2006 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan (BWV 35, 169, 200);
August 2005 at St Crucis Church, Erfurt, Germany (BWV 170)

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producers: Jens Braun (BWV 35, 169, 200); Uli Schneider (BWV 170)

Sound engineer: Dirk Lüdemann

Digital editing: Bastian Schick (BWV 35, 169, 200); Uli Schneider (BWV 170)

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Protocols Workstation; Stax headphones (BWV 35, 169, 200); Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MAD1 optical cabling; Yamaha o2R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones (BWV 170)

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2007, © Masaaki Suzuki 2007

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

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

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1621 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki