

BIS

J. S. Bach COLLEGIUM JAPAN MASAOKI SUZUKI



SUPER AUDIO CD

HUNT CANTATA – Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd BWV 208
Die Zeit, die Tag und Jahre macht BWV 134a

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

- 1 SINFONIA IN F MAJOR, BWV 1046a/1 4'00
- WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD, BWV 208** 34'52
Jagdkantate · Hunt Cantata
Glückwunschkantate zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels (27. Februar 1713)
Text: Salomo Franck 1716
Corno da caccia I, II, Flauto dolce I, II, Oboe I, II, Taille (Oboe da caccia), Bassono, Violino I, II, Viola, Violoncello, Soprano I (Diana), Soprano II (Pales), [Alto], Tenore (Endymion), Basso (Pan), Continuo, Violone grosso
- 2 1. Recitativo (Soprano I). *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! ...* 0'42
- 3 2. Aria (Soprano I). *Jagen ist die Lust der Götter ...* 2'13
- 4 3. Recitativo (Tenore). *Wie? schönste Göttin? wie? ...* 1'09
- 5 4. Aria (Tenore). *Willst du dich nicht mehr ergötzen ...* 5'47
- 6 5. Recitativo (Soprano I, Tenore). *Ich liebe dich zwar noch! ...* 2'11
- 7 6. Recitativo (Basso). *Ich, der ich sonst ein Gott ...* 0'39
- 8 7. Aria (Basso). *Ein Fürst ist seines Landes Pan! ...* 2'56
- 9 8. Recitativo (Soprano II). *Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein? ...* 0'38
- 10 9. Aria (Soprano II). *Schafe können sicher weiden ...* 4'27
- 11 10. Recitativo (Soprano I). *So stimmt mit ein ...* 0'11
- 12 11. Chorus. *Lebe, Sonne dieser Erden ...* 2'39
- 13 12. Duetto (Soprano I, Tenore). *Entzückt uns beide ...* 1'57
- 14 13. Aria (Soprano II). *Weil die wollenreichen Herden ...* 2'22
- 15 14. Aria (Basso). *Ihr Felder und Auen ...* 2'44
- 16 15. Chorus. *Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden ...* 3'56

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134a

34'56

Serenata

Glückwunschkantate zum Neujahrstag 1719 für das Haus von Anhalt-Köthen (1. Januar 1719)

Text: Christian Friedrich Hunold (Menantes) 1719

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto (*Göttliche Vorsehung*), Tenore (*Zeit*), Basso, Continuo, Violine

- | | | |
|----|--|------|
| 17 | 1. Recitativo (Tenore, Alto). <i>Die Zeit, die Tag und Jahre macht ...</i> | 0'34 |
| 18 | 2. Aria (Tenore). <i>Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen ...</i> | 5'54 |
| 19 | 3. Recitativo (Tenore, Alto). <i>So bald, als dir die Sternen hold ...</i> | 2'24 |
| 20 | 4. Aria (Alto, Tenore). <i>Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten ...</i> | 8'16 |
| 21 | 5. Recitativo (Alto, Tenore). <i>Bedenke nur, beglücktes Land ...</i> | 2'57 |
| 22 | 6. Aria (Alto). <i>Der Zeiten Herr hat viel vergnügte Stunden ...</i> | 5'26 |
| 23 | 7. Recitativo (Tenore, Alto). <i>Hilf, Höchster, hilf ...</i> | 1'53 |
| 24 | 8. Chorus. <i>Ergetzet auf Erden ...</i> | 7'22 |

TT: 74'40

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Vocal soloists, BWV 208:

SOPHIE JUNKER *soprano I (Diana)* · JOANNE LUNN *soprano II (Pales)*

MAKOTO SAKURADA *tenor (Endymion)* · RODERICK WILLIAMS *baritone (Pan)*

Vocal soloists, BWV 134a:

DAMIEN GUILLON *alto (Göttliche Vorsehung)*

MAKOTO SAKURADA *tenor (Zeit)*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano:	Joanne Lunn · Sophie Junker · Minae Fujisaki · Yoshie Hida
Alto:	Damien Guillon · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki · Chiharu Takahashi
Tenore:	Makoto Sakurada · Yusuke Fujii · Hiroto Ishikawa · Yosuke Taniguchi
Basso:	Roderick Williams · Daisuke Fujii · Toru Kaku · Chiyuki Urano

ORCHESTRA

Corno da caccia I:	Jean-François Madeuf
Corno da caccia II:	Jérôme Princé
Flauto dolce I:	Shigeharu Yamaoka
Flauto dolce II:	Akimasa Mukae
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Ayaka Mori [BWV 208]
Oboe III & Taille*/Oboe II**:	Atsuko Ozaki [BWV 208*/134a**]
Bassono:	Yukiko Murakami
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> · Paul Herrera · Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada · Yuko Araki · Yukie Yamaguchi
Viola:	Hiroshi Narita · Mina Fukazawa
Continuo	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Cembalo:	Masaaki Suzuki, Masato Suzuki

Alongside Bach's production of church music – around 200 cantatas, the oratorios, masses and motets – his secular vocal works occupy a most delicate place in his output.

Today we know of the existence of some fifty secular cantatas, but only about half of these have survived in performable condition. The original total of such works was probably significantly larger, but it seems that the secular cantatas in particular had a habit of going astray. They were occasional pieces, mostly tailored especially to the situation that engendered them – and thus (unlike the church cantatas) they could not be performed again in unaltered form in other circumstances. Thus, for Bach's heirs, they were of little practical interest.

Their close association with a unique festive occasion, with specific people, the conventions of the time and historical circumstances is a further reason why Bach's secular cantatas have to this day remained overshadowed by his sacred works. In addition, modern listeners are often unfamiliar with the context (especially the mythological context) of the subject matter – which once would have been common knowledge. Furthermore, an important role is played by a prejudice dating back to the nineteenth century: the belief that Bach's true artistry manifested itself in his church music, whilst his secular compositions were from an artistic point of view merely by-products of minor importance.

This narrow-minded view has, however, long been disproved. In Bach there is no difference in quality between sacred and secular music. Bach always approached the challenges inherent in commissioned works of a secular nature with the same artistic vigour that we find in his church music. All of the surviving secular cantatas testify to this, including the two works on this recording.

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD WHAT GIVES ME PLEASURE IS ONLY THE LIVELY HUNT, BWV 208

Bach's 'Hunt' Cantata is his earliest surviving secular cantata. It takes us to 1713 and Weimar, where the composer had worked since 1708 as court organist, and from Weimar it immediately takes us onwards to Weißenfels, where the birthday of Duke Christian of Sachsen-Weißenfels (1682–1736) was celebrated on 23rd February of each year. In fact the celebrations were not confined to that day alone, but went on for days or even weeks – and, as the Duke was passionate about hunting, the celebrations were always associated with hunt gatherings. This cantata was heard at the birthday celebrations in 1713 'after a hunting contest at the Prince's hunting lodge, as *musique de table*' – at least according to a volume of poetry published in 1716 by Salomo Franck (1659–1725), author of the cantata's text, who was employed at the Weimar court. The performance probably took place after the festive programme at Weißenfels; in the court records for this day we find the remark: 'Pleasure hunt... In the evening a banquet in the hunting lodge'.

The cantata's outline was fine-tuned for its position in the festive programme. The preceding 'hunting contest' provided the poet with a keyword from which he developed a modest dramatic plot in which four divinities from ancient mythology appear, offering birthday congratulations. It is set in motion by Diana, goddess of the hunt, who avows her zeal for hunting and – with a hint of a flattering sideways glance towards the Duke – declares the hunt to be the domain of the gods and goddesses. Next Endymion arrives, Diana's lover, with the gift of eternal youth. He feels neglected and remonstrates with Diana, but she explains to him that on this day she must devote herself

entirely to the Duke. Thereupon they decide to bring the Duke a 'tribute of joy'. Pan, the goat-footed god of the forests and fields, appears and, as a sign of his subservience, places his shepherd's crook before the Duke, paying him the compliment that, as 'durchlauchter Pan' ('illustrious Pan') (thus in a sense a princely fellow-god) he imbues the country with joy and happiness. Indeed – as he continues, in exaggerated terms – a country without its prince would be like a lifeless body without a soul. Pales, the goddess of shepherds and fields, joins the ranks of well-wishers, praising the Duke's abilities as a ruler with the image of a good shepherd in whose care the sheep safely graze, i.e. his subjects live happily in peace and calm. Diana calls for everyone to shout 'Vivat', and everyone joins in: 'Lebe, Sonne dieser Erden' ('Live, sun of this earth'). This concludes the main part of the plot. In a sort of concluding tableau, Diana and Endymion (as a duet), Pales and Pan (each with a solo aria) all convey their congratulations one more time, before joining together in the finale to sing of the 'freudigen Stunden' ('joyful hours') and future happiness.

Bach has done his bit to endow the scenario with variety and rich tonal colours. The aria portraying Diana's arrival is accompanied by two hunting horns – symbols of princely rank as well as of the Duke's passion for hunting – which later also play a prominent role in the cantata's two *tutti* movements. Although Endymion's first aria is backed by continuo alone, the continuo writing itself features an agile, skilful *basso ostinato*, which illustrates Love's 'traps' (as described in the text) with intricate rhythms and melodies. In Pan's first aria, he is allocated a trio of oboes which, with its fanfare-like opening ritornello, alludes to the princely rank of the celebrant. Pales, in her first aria, is accompanied by recorders – typical shepherds' instruments. Moreover, Bach strikes a

folk-like tone: the two recorders move simply in thirds and sixths; the pedal-point-like beginning from the basso continuo alludes to the sound of bagpipes; and the vocal part has the character more of a song than of an aria. The congratulatory chorus 'Lebe, Sonne dieser Erden', intoned by all the singers, begins in the manner of a canon for communal singing, but then makes way for the instruments in a songful, homophonic middle section that contrasts with the polyphonic, *concertante* opening. In their duet, Diana and Endymion display unity through the constant parallel writing of their vocal lines, accompanied by the sweeping arabesques of a solo violin. Virtuoso continuo writing characterizes Pales' second aria, whilst that of Pan features dance-like rhythms. The final chorus is imbued with charm and harmony. In the process, a leading role is given to the two horns. A signal-like horn motif is heard at the beginning and runs through the entire instrumental writing – which, however, is dominated throughout by the lively interplay of the two horns, three oboes and strings (plus bassoon). The predominantly homophonic vocal writing strikes a cheerful, gracious tone; only in passing does Bach briefly emphasize the words 'was Trauren besieget' ('what conquers sadness') with a darkening of the harmony.

Bach must have valued this work highly: he had it performed on at least two subsequent occasions in honour of other people, with minor adjustments to the text. He also used 'parody' versions of various movements in sacred cantatas, for example in 1725, when he incorporated Pan's first aria, and – in extensively modified form – Pales' second aria into the cantata *Also hat Gott die Welt geliebt* (BWV 68: movements 4 and 2). Similarly, in 1728 he used the finale of the birthday cantata as an introductory chorus in the cantata *Man singet mit Freuden* (BWV 149); much later,

in 1740, he reused the same movement as the final chorus of the election cantata *Herrscher des Himmels, König der Ehren* (BWV Anh. 193 – now lost).

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT TIME, MAKER OF DAYS AND YEARS, BWV 134a

The years 1717–23, during which Bach was employed as *Hofkapellmeister* in the service of Prince Leopold of Anhalt-Köthen (1694–1728), were the only period in his career during which he had no duties to perform as regards church music. The court was Reformist and, as figurative music had no place in Calvinist church services, we do not have any sacred cantatas from this time. Bach did, however, write secular cantatas for specific occasions, in particular congratulatory cantatas for New Year's Day and for the Prince's birthday on 10th December. Six of each fell within Bach's period of work in Köthen, so twelve such cantatas ought to have been composed. Only two, however, have survived in their entirety: BWV 134a and BWV 173a. For two others we possess only the texts (BWV Anh. 6 and 7), although clear traces of them can be found in three 'parody' cantatas from the composer's Leipzig period (BWV 66/66a, BWV 184/184a and BWV 194/194a). In addition, the two Köthen cantatas that have survived intact were also parodied in Leipzig. A reworked version of the present cantata – *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*, BWV 134 – was performed there on Easter Sunday of 1724, and a few weeks later, on the second day of Whitsun, the Köthen birthday cantata *Durchlauchtster Leopold*, BWV 173a, was reused as *Erhöhtes Fleisch und Blut*, BWV 173.

In the course of preparing the parody version, the original score of the present cantata was damaged. The entire first movement and much of the second and third as well, was lost, with the consequence that

the work was listed only as a fragment in the complete edition produced by the Bachgesellschaft in 1881. At around the same time, however, the Bach researcher Philipp Spitta (1841–1894) discovered a copy of the text in a collection of poetry, which provided at least a complete picture of the wording of the cantata. Not until the 1950s, in the course of work on the Neue Bach-Ausgabe, did researchers become aware of a partial manuscript, evidently prepared at Bach's instigation, which contained a copy of the missing passages. This manuscript contains only the music, without the text; but the text can easily be filled in from the contemporary printed version. Together, therefore, the three pieces of the puzzle come together to produce the complete work.

The contemporary printed version of the text tells us about the cantata's occasion and purpose. It is included in a collection of poetry published in Halle in 1719 as 'Salutation to the New Year 1719, to the Most Serene House of Anhalt-Cöthen', the work of a certain 'Menantes'. 'Menantes' was in fact the editor of the collection himself, Christian Friedrich Hunold (1680–1721), a prominent figure in German literature of the period.

The cantata's libretto is set out in dialogue form. As the dialogue partners Hunold has chosen two allegorical figures, 'Time' and 'Divine Providence': the former looks back into the past; the latter looks forward into the future. These changing perspectives give rise to a lengthy conversation that places the past, present and future of the country and its Prince in a most flattering light. As is stated in their duet aria, 'Time' and 'Divine Providence' enjoy a friendly rivalry when it comes to presenting the principality's past and future as a golden age.

The musical character of the work is largely determined by the four aria movements. With its

dance-like rhythms, 'Time's' first aria, after the brief opening recitative in which the two protagonists introduce themselves, is infused with the spirit of courtly music. It epitomizes the *passepied*, a fashionable dance at the time, described by Bach's learned Hamburg contemporary Johann Mattheson (1681–1764) in *Der vollkommene Capellmeister* (1739) as a pleasant 'frivolity' – intending it in the positive sense of the word as 'joyful grace', which is certainly radiated by the text and music of this exhortation to grateful praise of God.

If the first aria made use of the full orchestra, the instrumental part in the duet of 'Time' and 'Divine Providence' is allocated to the strings, corresponding with the text: 'This lovely conflict moves our hearts to touch the strings...' in a metaphorical way typical of the baroque period. The strings are then indeed touched with some vigour, especially by the first violin, which – in the manner of a *perpetuum mobile* – brings the concept of 'konzertieren' to the fore – and the musically well-educated Prince would have understood the image: the original meaning of the word *concertare* was 'to fight each other'.

In the following aria, the only one in a minor key, 'Providence' utters a promise. Bach clothes the meditative words in a simple musical setting, accompanied only by the continuo above a *basso ostinato*, the constant repetitions of which lend the text emphasis and a solemn earnestness. In the final movement Bach returns not only to the key but also to the dance-like metre of the beginning. The full orchestra is now joined by four vocalists, and 'Time' and 'Providence' – in a lively alternation of soloists and choir, and with the same 'frivolity' as in the first aria – sing of the 'glückseligen Zeiten' ('joyous times') of the house of Anhalt-Köthen.

© Klaus Hofmann 2012

PRODUCTION NOTES

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD, BWV 208

The only surviving material in connection with this cantata is the full score in the composer's own hand in the collection of the National Library in Berlin; the parts used for the original performances are no longer extant. On the final page of the score is inscribed a separate instrumental movement (BWV 1040), thought to be related to the aria 'Weil die wollenreichen Herden' (No. 13). When that aria was adapted for use in the church cantata BWV 68 in 1725, the instrumental section was included as a postlude, and it seems likely therefore that it should be included here too. Until recently there were no other known examples of Bach using such an instrumental ritornello as the postlude to an aria, but a very similar case – *Alles mit Gott*, BWV 1127 – was discovered in Weimar in 2005.

The next question we need to consider is that of who sang the choral movements (11 and 15). The instrumentation of both movements is indicated in Bach's own manuscript of the full score, but there are no indications in the vocal parts. However, since the first and second vocal parts are both written in the soprano clef, one might imagine that they were sung by the sopranos who took the two solo roles of Diana and Pales. The problem is that the tessitura of the second part (c' to d'') is much lower than that of the solo movement sung by Pales (e' to a flat''), making it unlikely that this part would have been taken by the same soloist who sang the role of Pales. Instead it falls within the typical range employed by Bach in alto parts, and on purely musical grounds it is thus natural to assume that it was sung by other singers. Taking the extra-musical context into consideration, there is nothing intrinsically strange about letting the

people present – or indeed a larger assembly of gods – praise Duke Christian, and we have therefore decided to add members of the BCJ choir to these movements.

As an opening of this disc, we have chosen to perform the Sinfonia BWV 1046a/1, from the earlier version of *Brandenburg Concerto No. 1*. This movement has exactly the same orchestration as the ‘Hunt’ Cantata and may well have been performed together with that work at the time.

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134a

The main materials for this cantata are the composer’s own, but incomplete manuscript of the full score in the library of the Paris Conservatoire, and the original parts that were used in the 1724 performance of the church cantata BWV 134, *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*, housed in the National Library in Berlin. The Berlin manuscripts (St 18) include a total of sixteen parts, seven of which had already been used in performances of BWV 134a during the composer’s Cöthen period. Two of these are continuo parts, differing from each other in that one of them has rests inscribed in the latter half of the eighth movement, corresponding to the sections sung solely by alto and tenor. This would suggest that the part was intended for performance on the double bass, which consequently would also have been used in all the other movements, including recitatives. The only way to find out whether this is effective is, as always, actually to try it out in practice.

© Masaaki Suzuki 2012

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 J.S. Bach’s cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of 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. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin.

Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone’s* ‘Recommended Recordings’ at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award *Diapason d’Or de l’Année* and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi’s *Vespers* and Handel’s *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the

ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Joanne Lunn, soprano, studied at the Royal College of Music in London where she was awarded the prestigious Tagore Gold Medal. She performs both in opera and in concert and has appeared with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Les Musiciens du Louvre and the Academy of Ancient Music. Conductors she has worked with include Sir John Eliot

Gardiner, Marc Minkowski and Nicholas Kraemer. She has appeared at the BBC Proms and the Handel Festivals in Göttingen and Halle. Joanne Lunn features as a soloist on many CD recordings.

The Belgian soprano **Sophie Junker** studied at the Guildhall School of Music and Drama in London with Yvonne Kenny, and was awarded first prize at the 2010 London Handel Competition. Her operatic roles include Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Atalanta (*Xerxes*) and Sophie (*Werther*). Already in demand as a soloist, she has appeared with The King's Consort in performances of Couperin's *Trois Leçons* and with the Angers Nantes Opera as Amore in Gluck's *Orphée et Eurydice*. In recital she has appeared at the Palais des Beaux-arts in Brussels, the Barbican Centre and at the Oxford Lieder Festival.

Damien Guillon, counter-tenor, began his musical training as a chorister and very early began to appear as a soprano soloist. In 2004 he entered Schola Cantorum in Basel to study with Andreas Scholl. His repertoire ranges from songs of the Renaissance to baroque oratorio and opera. Guillon has performed as soloist with many early music ensembles under conductors such as Martin Gester, Christophe Rousset and Philippe Herreweghe. In opera he has appeared at venues including Théâtre des Champs-Élysées and Théâtre de La Monnaie, Brussels, and at the Edinburgh Festival in a concert performance of Handel's *Rinaldo*.

Makoto Sakurada, tenor, completed his M.A. degree at the Tokyo National University of Fine Arts and Music, and has also studied with Gianni Fabbrini, William Matteuzzi and Gloria Banditelli. He is very active as a soloist in oratorio performances, especially in music from the baroque era. Since 1995 he has

appeared regularly with Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan. He has also worked with such artists as Jordi Savall, Philippe Herreweghe and Sigiswald Kuijken. He appears regularly in opera and was awarded second prize at the Bruges International Early Music Competition in 2002.

Roderick Williams, baritone, encompasses a wide repertoire, from baroque to contemporary music, in the opera house, on the concert platform and in recital. He has enjoyed close relationships with Opera North and Scottish Opera and has worked with orchestras throughout Europe, including the Netherlands Chamber Orchestra, London Philharmonic Orchestra and all the BBC orchestras in the UK. His recital appearances have taken him to London's Wigmore Hall, the Musikverein in Vienna and many European festivals. He is also a composer and has had works premièred at the Wigmore and Barbican Halls, the Purcell Room and live on national radio.

Neben Bachs kirchenmusikalischem Schaffen, den rund 200 Kirchenkantaten, den Oratorien, Messen und Motetten, nehmen seine weltlichen Vokalwerke nur einen bescheidenen Platz ein.

Ungefähr 50 weltliche Kantaten lassen sich heute noch nachweisen, aber nur etwa die Hälfte davon ist in aufführbarer Form erhalten. Der ursprüngliche Werkbestand dürfte erheblich größer gewesen sein; doch waren die weltlichen Kantaten in der Folgezeit offenbar in besonderem Maße von Überlieferungsverlusten betroffen, da sie als Gelegenheitswerke in der Regel inhaltlich speziell auf ihren Entstehungsanlass zugeschnitten waren und daher im Gegensatz zu Kirchenkantaten nicht unverändert bei anderen Gelegenheiten erneut aufgeführt werden konnten, mithin für die Erben Bachs von geringerem praktischen Interesse waren.

Die enge Bindung an einen einmaligen Festanlass, an bestimmte Personen, zeitgebundene Konventionen und historische Umstände ist auch ein Grund dafür, dass Bachs weltliche Kantaten bis heute im Schatten der geistlichen Werke stehen. Hinzu kommt, dass uns inhaltliche, insbesondere mythologische Zusammenhänge, die einst selbstverständliches Bildungsgut waren, oft nicht mehr vertraut sind. Eine gewichtige Rolle spielt aber auch ein aus dem 19. Jahrhundert überkommenes Vorurteil, wonach sich Bachs eigentliche Kunst in der Kirchenmusik manifestiere, während seine weltlichen Kompositionen nur künstlerisch sekundäres Nebenwerk seien.

Diese einseitige Sicht ist allerdings längst widerlegt: Es gibt bei Bach kein Qualitätsgefälle zwischen geistlicher und weltlicher Musik. Bach hat sich der Aufgaben, die sich ihm bei Auftragsarbeiten auf weltlichem Gebiet stellten, stets mit demselben künstlerischen Eifer angenommen wie in seiner Kirchenmusik. Alle erhaltenen weltlichen Kantaten bezeugen

dies, und mit ihnen auch die beiden Kantaten dieser Einspielung.

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD, BWV 208

Bachs „Jagdkantate“ ist die früheste erhaltene weltliche Kantate. Sie führt uns in das Jahr 1713 und nach Weimar, wo ihr Komponist seit 1708 als Hoforganist wirkte, und führt uns sogleich von Weimar weiter nach Weißenfels, wo alljährlich am 23. Februar der Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels (1682–1736) begangen wurde. Gefeierte wurde allerdings nicht nur an diesem Tag, sondern gewöhnlich tage- und wochenlang. Und da der Herzog ein großer Jäger vor dem Herrn war, waren die Feierlichkeiten stets mit Jagdveranstaltungen verbunden. Bei den Geburtstagsfeiern des Jahres 1713 erklang unsere Kantate „nach gehaltenem Kampff-Jagen im Fürstl. Jäger-Hofe bey einer Tafel-Music“, so vermerkt es jedenfalls Salomo Franck (1659–1725), der in Weimarer Hofdiensten stehende Dichter des Kantaten-textes, in einem 1716 erschienenen Gedichtband. Nach dem Weißenfelder Festprogramm dürfte die Aufführung am 27. Februar stattgefunden haben; denn für diesen Tag ist in den Akten des Hofes vermerkt: „Lust Jagen ... Abends lange Tafel im Jäger Hauße“.

Das Szenario der Kantate war auf deren Platz im Festprogramm abgestimmt. Das vorangegangene „Kampff-Jagen“ gab dem Dichter ein Stichwort vor, aus dem er eine bescheidene dramatische Handlung entwickelte, in der vier Gottheiten aus der antiken Mythologie als Geburtstagsgratulanten auftreten. Angeführt wird der Reigen von Diana, der Göttin der Jagd, die sich zu ihrem Jagdeifer bekennt und, gewissermaßen mit schmeichlerischem Seitenblick auf den Herzog, die Jagd zur Domäne der Götter und Helden erklärt. Endymion kommt hinzu, der mit ewiger

Jugend begabte Liebhaber Dianas. Er fühlt sich vernachlässigt und macht Diana Vorwürfe, doch diese erklärt ihm, dass sie sich am heutigen Tage ganz dem Herzog widmen müsse. Daraufhin beschließen sie, gemeinsam dem Herzog ein „Freuden-Opfer“ darzubringen. Pan, der bocksfüßige Gott der Wälder und Felder tritt auf und legt als Zeichen der Untertänigkeit seinen Schäferstab vor dem Herzog nieder, verbunden mit dem Kompliment, dass dieser als „durchlauchter Pan“ (also gewissermaßen als fürstlicher Götterkollege) das Land mit Glück und Freude erfülle; ja, so übertreibt er weiter, ein Land ohne seinen Fürsten, das wäre doch wie ein lebloser Körper ohne Seele. Pales, die Göttin der Hirten und Felder, schließt sich den Gratulanten an, rühmt die Regierungskunst des Herzogs mit dem Bild vom guten Hirten, unter dessen Wachsamkeit die Schafe sicher weiden, sprich: die Untertanen glücklich in Ruhe und Frieden leben. Diana ruft zum gemeinsamen Vivat auf, und alle stimmen ein: „Lebe, Sonne dieser Erden!“ Damit ist die eigentliche Handlung beendet. In einer Art Schlussboulevard bringen Diana und Endymion als Paar im Duett, Pales und Pan in je einer Soloarie nochmals Glückwünsche dar, bevor sie in einem gemeinsamen Finale die „freudigen Stunden“ und künftiges Glück besingen.

Bach hat das Seine getan, die Szenenfolge abwechslungsreich und klangfarbenfroh auszustatten. Dianas Auftrittsarie (Satz 2) wird von zwei Jagdhörnern untermalt, die, Insignien fürstlichen Ranges wie der Jagdleidenschaft des Herzogs, später auch in den beiden Tuttisätzen der Kantate eine prominente Rolle spielen. Endymion wird in seiner ersten Arie (Satz 4) zwar nur vom Continuo begleitet, doch ist dessen Part als bewegter und kunstvoller Ostinatobass gestaltet, der mit diffiziler Rhythmik und Melodik die „Netze“ Amors illustriert, von denen im Text die Rede ist. Pan ist in seiner ersten Arie (Nr. 7) ein Oboentrio

zugestellt, das mit seinem fanfarenartigen Ritornellbeginn auf den fürstlichen Rang des Jubilars anspielt. Pales wird in ihrer ersten Arie (Satz 9) von Blockflöten, den typischen Hirteninstrumenten, begleitet. Bach schlägt dazu volkstümliche Töne an: Die beiden Flöten gehen schlicht in Terzen und Sexten, der Basso continuo lässt mit seinem orgelpunktartigen Beginn den Bordun einer Sackpfeife anklängen, und die Singstimme ist eher lied- als arienhaft angelegt. Der von allen gemeinsam angestimmte Glückwunsch-Chor „Lebe, Sonne dieser Erden“ (Satz 11) beginnt im Charakter eines Gesellschaftskanons, gibt aber dann auch den Instrumenten Raum und stellt der polyphonkonzertanten Eröffnung einen liedhaft-homophonen Mittelteil gegenüber. In dem Duett von Diana und Endymion (Satz 12) demonstriert das Liebespaar Einmütigkeit in beständiger Parallelführung der Stimmen, begleitet von den schweifenden Arabesken einer Solovioline. Virtuose Continoufführung charakterisiert die zweite Arie der Pales (Satz 13), tänzerischer Duktus diejenige des Pan (Satz 14). Der Schlusschor ist von Anmut und Wohlklang erfüllt. Den beiden Hörnern kommt dabei eine führende Rolle zu. Ein signalartiges Hornmotiv steht am Anfang und durchdringt den ganzen Instrumentalpart. Der aber ist das ganze Stück hindurch vom lebendigen Wechselspiel des Hörnerpaars, der drei Oboen und der Streicher (samt Fagott) bestimmt. Der überwiegend homophone Vokalsatz schlägt dazu einen heiter-graziösen Ton an, und nur vorübergehend unterstreicht Bach die Worte „was Trauren besieget“ kurz mit einer harmonischen Trübung.

Bach muss das Werk sehr geschätzt haben. Mit einigen Textretuschen hat er es später mindestens noch zweimal zu Ehren anderer Adressaten aufgeführt. Auch hat er verschiedene Sätze in parodierter Form in Kirchenkantaten übernommen, so 1725 die erste Arie

des Pan (Satz 7) und – in weitreichender Neugestaltung – die zweite Arie der Pales (Satz 13) in die Kantate *Also hat Gott die Welt geliebt* (BWV 68; Sätze 4 und 2), so 1728 das Finale der Geburtstagsmusik als Eingangschor der Kantate *Man singet mit Freuden* (BWV 149) und ebendieses Satz nochmals sehr viel später, 1740, als Schlusschor der heute verschollenen Ratswahlkantate *Herrscher des Himmels, König der Ehren* (BWV Anh. 193).

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134a

Die Jahre 1717–1723, in denen Bach als Hofkapellmeister im Dienst des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) stand, sind der einzige Abschnitt in seinem Berufsleben, in dem er keine kirchenmusikalischen Aufgaben wahrzunehmen hatte. Der Hof war reformierten Bekenntnisses, und da im calvinistischen Gottesdienst die figurale Musik keinen Platz hatte, besitzen wir aus dieser Zeit keine Kirchenkantaten. Wohl aber hatte Bach zu bestimmten Anlässen weltliche Kantaten zu schreiben, so insbesondere Glückwunschkantaten zum Neujahrstag und zum Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember. Sechs Neujahrstage und sechs Fürstengeburtstage fielen in Bachs Köthener Amtszeit, es dürften also hierfür zwölf Glückwunschkantaten entstanden sein. Doch nur zwei solche Werke sind vollständig überliefert (BWV 134a, 173a). Zu zwei weiteren liegen nur noch die Texte vor (BWV Anh. 6, 7), zum Teil recht deutliche Spuren haben sich außerdem in drei durch Parodie entstandenen Kirchenkantaten der Leipziger Zeit erhalten (BWV 66/66a, 184/184a, 194/194a). Außerdem wurden auch die beiden noch vollständig erhaltenen Köthener Kantaten von Bach in Leipzig parodiert; unsere Kantate erklang hier 1724 in umgearbeiteter Form als *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*

(BWV 134) im Gottesdienst zum 3. Ostertag, die Köthener Geburtstagskantate *Durchlauchtster Leopold* (BWV 173a) wenige Wochen später am 2. Pfingsttag als *Erhöhtes Fleisch und Blut* (BWV 173).

Im Zuge der Parodierung unserer Kantate wurde Bachs Originalpartitur beschädigt: Mit ihrem ersten Blatt gingen Satz 1 und große Teile von Satz 2 und 3 verloren, so dass das Werk 1881 in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft nur als Fragment vorgelegt werden konnte. Etwa gleichzeitig entdeckte der Bach-Forscher Philipp Spitta (1841–1894) jedoch in einer Gedichtsammlung der Zeit einen Abdruck des Textes, so dass sich wenigstens vom Wortlaut der Kantate ein vollständiges Bild ergab. Erst in den 1950er Jahren aber wurde die Forschung im Zuge der Arbeiten an der Neuen Bach-Ausgabe auf ein offenbar in Bachs Auftrag gefertigtes Teilmanuskript aufmerksam, das den fehlenden Abschnitt der Originalpartitur in einer Abschrift enthält, allerdings nur die Noten, nicht den zugehörigen Text. Aber der lässt sich problemlos aus dem zeitgenössischen Textabdruck ergänzen. Aus den drei Puzzleteilen ergibt sich somit glücklicherweise das vollständige Werk.

Über Anlass und Bestimmung der Kantate gibt der zeitgenössische Textabdruck Aufschluss. Er findet sich in einer 1719 in Halle erschienenen Gedichtsammlung unter dem Titel „Glückwunsch zum neuen Jahr 1719, an das Durchlauchtigste Haus von Anhalt-Cöthen“ als Werk eines gewissen „Menantes“. Dieser Menantes aber ist niemand anders als der Herausgeber der Sammlung Christian Friedrich Hunold (1680–1721), seinerzeit ein prominenter Vertreter der deutschen Literaturszene.

Die Kantatendichtung ist in Dialogform angelegt. Als Dialogpartner hat Hunold zwei allegorische Personen gewählt, die „Zeit“ und die „Göttliche Vorsehung“. Die „Zeit“ blickt zurück in die Vergangen-

heit, die „Göttliche Vorsehung“ voraus in die Zukunft. Aus den wechselnden Perspektiven entwickelt sich ein langes Gespräch, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Landes und seines Fürsten in schönstem Lichte erscheinen lässt. „Zeit“ und „Vorsehung“ stehen, wie es ihre Duett-Arie (Satz 4) ausdrückt, gewissermaßen in freundslichem Wettstreit darin, Vergangenheit und Zukunft des Fürstentums als goldenes Zeitalter darzustellen.

Das musikalische Erscheinungsbild wird weitgehend von den vier Ariensätzen geprägt. Die Eingangsarie der „Zeit“ nach dem kurzen Eingangsrezitativ, mit dem sich die beiden Protagonisten dem Zuhörer vorstellen, atmet mit ihrem tänzerischen Duktus den Geist höfischer Musik. Sie verkörpert das damals modische Passepied, einen Tanz, dem Bachs gelehrter Hamburger Zeitgenosse Johann Mattheson (1681–1764) in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (1739) eine angenehme „Leichtsinnigkeit“ zuspricht, womit er in positiver Wortbedeutung „leichten Sinn“ meint, fröhliche Anmut, wie sie Text und Musik dieses Aufrufs zu dankbarem Gotteslob ausstrahlen.

Kam in der ersten Arie das gesamte Orchester zu Wort, so gehört der Instrumentalpart in dem Duett von „Zeit“ und „Vorsehung“ (Satz 4) den Streichinstrumenten, in barocker Bildlichkeit dem Text entsprechend, in dem es heißt: „Dies liebliche Streiten bewegt die Herzen, die Saiten zu rühren ...“. Die Saiten werden denn auch kräftig gerührt, vor allem in der 1. Violine, die in der Art eines Perpetuum mobile das Moment des Konzertierens in den Vordergrund rückt – und der musikalisch hochgebildete Fürst wird das Bild verstanden haben: „konzertieren“ (*concertare*) heißt dem ursprünglichen Wortsinne nach „miteinander streiten“.

In der folgenden Arie (Satz 6), der einzigen in einer Molltonart, spricht die „Vorsehung“ eine Ver-

heißung aus. Bach kleidet die nachdenklichen Worte in einen schlichten, nur vom Continuo begleiteten Satz über einen Basso ostinato, dessen beständige Wiederholungen den Worten Nachdruck und einen feierlichen Ernst verleihen. Beim Schlusssatz (Satz 8) kehrt Bach nicht nur zur Tonart, sondern auch zum Tanzduktus des Anfangs zurück. Zum vollständigen Orchester treten nun vier Singstimmen, und „Zeit“ und „Vorsehung“ besingen in lebhaftem Wechsel der Soli mit dem Chor und mit demselben „leichten Sinn“ wie in der Eingangsarie die „glückseligen Zeiten“ des Hauses Anhalt-Köthen.

© Klaus Hofmann 2012

ANMERKUNGEN ZU DIESER AUFNAHME

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD, BWV 208

Die einzige überlieferte Quelle im Zusammenhang mit dieser Kantate ist das Partiturmanuskript des Komponisten in der Sammlung der Nationalbibliothek in Berlin; die Stimmensätze, die in den damaligen Auführungen zum Einsatz kamen, existieren nicht mehr. Auf der letzten Seite der Partitur befindet sich noch ein einzelner instrumentaler Satz (BWV 1040), der vermutlich in Zusammenhang mit der Arie „Weil die wollenreichen Herden“ (Nr. 13) steht. Als diese Arie 1725 für ihren Einsatz in der Kirchenkantate BWV 68 bearbeitet wurde, bildete dieser Instrumentalteil ein Nachspiel, daher scheint es plausibel, dass es auch hier auf diese Weise verwendet werden sollte. Bis vor Kurzem gab es keine weiteren bekannten Beispiele dafür, dass Bach solch ein instrumentales *ritornello* als Nachspiel zu einer Arie verwendet hätte, aber ein ganz ähnlicher Fall – *Alles mit Gott*, BWV 1127 – wurde 2005 in Weimar entdeckt.

Die nächste zu klärende Frage ist, wer die Chorsätze (Nr. 11 und 15) sang. Die Instrumentation beider Sätze wird in Bachs eigenem Manuskript vorgegeben, aber in den Gesangsstimmen gibt es keinerlei Hinweise. Da aber die ersten beiden Stimmen im Sopranschlüssel gesetzt sind, könnte man sich vorstellen, dass sie von den Sopranen, die die Rollen der Diana und der Pales übernahmen, gesungen wurden. Das Problem besteht darin, dass der Tonumfang der zweiten Stimme (c' bis d'') viel tiefer liegt als derjenige in dem Satz, der von Pales gesungen wird (e' bis as^o), sodass es unwahrscheinlich ist, dass diese Stimme von der gleichen Person übernommen wurde, die die Rolle der Pales sang. Stattdessen liegt sie innerhalb des Rahmens, den Bach typischerweise für eine Altstimme auswählte, und rein musikalisch gesehen ist es ganz natürlich anzunehmen, dass die Stimme von anderen Sängern übernommen wurde. Zieht man den außermusikalischen Kontext in Betracht, scheint es kaum befremdlich, die anwesenden Menschen – oder in der Tat eine größere Versammlung von Göttern – Herzog Christian preisen zu lassen, daher haben wir entschieden, Mitglieder des BCJ-Chores in diesen Sätzen hinzuzunehmen.

Zur Eröffnung dieser CD haben wir die Sinfonia BWV 1046a/1 ausgewählt, aus der früheren Version des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 1*. Dieser Satz hat genau die gleiche Orchestrierung wie die „Jagdkantate“, und es ist durchaus möglich, dass er zu der damaligen Zeit gemeinsam mit diesem Werk aufgeführt wurde.

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134a

Das Hauptquellenmaterial für diese Kantate besteht aus dem unvollständigen Partiturmanuskript des Komponisten, zu finden in der Bibliothek des Paris Con-

servatoire, und den Originalstimmensätzen, die in der Aufführung der Kirchenkantate BWV 134, *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*, im Jahr 1724 verwendet wurden. Sie befinden sich in der Nationalbibliothek in Berlin. Die Berliner Handschriften (St 18) umfassen 16 Stimmen, wobei sieben davon schon in Aufführungen von BWV 134a während der Köthener Zeit des Komponisten zur Anwendung gekommen waren. Zwei davon sind Continuo-Stimmen, die sich dadurch voneinander unterscheiden, dass in eine von ihnen Pausen in der zweiten Hälfte des 8. Satzes eingetragen sind, die den Teilen, die nur von Alt und Tenor gesungen werden, entsprechen. Das weist darauf hin, dass diese Stimme wohl für einen Kontrabass gedacht war, der vermutlich auch in allen anderen Sätzen eingesetzt wurde, auch in den Rezitativen. Der einzige Weg herauszufinden, ob dies wirkungsvoll ist, besteht wie immer darin, es in der Praxis auszuprobieren.

© Masaaki Suzuki 2012

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertsreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten 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. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr

2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange

könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen.“

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo University of the Arts und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Als Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik unterrichtete er bis März 2010 an der Tokyo University of the Arts und der Kobe Shoin Women's University, und er ist Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Joanne Lunn, Sopran, studierte am Royal College of Music in London, wo sie mit der renommierten Tagore-Goldmedaille ausgezeichnet wurde. Sie ist auf Opern- und Konzertbühnen zu hören mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, Les Musiciens du Louvre und der Academy of Ancient Music. Sie hat mit Dirigenten wie Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski und Nicholas Kraemer zusammengearbeitet und ist bei den BBC Proms sowie den Händel-Festspielen in Göttingen und Halle aufgetreten. Joanne Lunn ist als Solistin auf vielen CD-Aufnahmen zu hören.

Die belgische Sopranistin **Sophie Junker** studierte an der Guildhall School of Music and Drama in London bei Yvonne Kenny und erhielt 2010 den ersten Preis beim Londoner Händel-Wettbewerb. Auf der Opernbühne verkörpert sie Rollen wie Susanna (*Le Nozze di Figaro*), Atalanta (*Xerxes*) und Sophie (*Werther*). Als Solistin ist sie bereits mit The King's Consort in Aufführungen von Couperins *Trois Leçons* aufgetreten

sowie als Amore in Glucks *Orpheus und Eurydike* an der Angers Nantes Opéra. Als Liedsängerin ist sie im Palais des Beaux-Arts in Brüssel, im Barbican Centre und beim Oxford Lieder Festival aufgetreten.

Damien Guillon, Countertenor, begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe und trat schon früh als Sopran-Solist auf. 2004 begann er sein Studium bei Andreas Scholl an der Schola Cantorum in Basel. Sein Repertoire reicht von Renaissance-Liedern bis hin zu Barock-Oratorien und -Opern. Als Solist ist Guillon mit vielen Alte Musik-Ensembles unter Dirigenten wie Martin Gester, Christophe Rousset und Philippe Herreweghe aufgetreten. Er hat in Opernhäusern wie dem Théâtre des Champs-Élysées und Théâtre de La Monnaie, Brüssel gesungen und beim Edinburgh Festival in einer konzertanten Aufführung von Händels *Rinaldo* mitgewirkt.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte sein Studium an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und studierte darüber hinaus bei Gianni Fabbri, William Matteuzzi und Gloria Banditelli. Als Solist in Oratorienaufführungen, besonders von barocken Werken, ist er sehr gefragt. Seit 1995 hat er regelmäßig mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan zusammengearbeitet. Er hat auch mit Musikern wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe und Sigiswald Kuijken gearbeitet. Er tritt regelmäßig in Opernaufführungen auf und erhielt 2002 beim Internationalen Wettbewerb für Alte Musik in Brügge den zweiten Preis.

Roderick Williams, Bariton, hat ein breitgefächertes Repertoire, das von Barock- bis zu zeitgenössischer Musik reicht, sei es in der Oper, im Konzert oder bei Liederabenden. Er hat enge Beziehungen zur Opera

North und zur Scottish Opera gepflegt und mit Orchestern in ganz Europa zusammengearbeitet, darunter das Netherlands Chamber Orchestra, London Philharmonic Orchestra und alle BBC-Orchester. Liederabende hat er in der Londoner Wigmore Hall, im Wiener Musikverein und bei vielen europäischen Festivals gegeben. Er ist auch Komponist; seine Werke wurden u.a. in der Wigmore Hall, Barbican Hall oder im Purcell Room uraufgeführt und live im Radio übertragen.

Comparées à la musique religieuse qui compte quelque deux cents cantates, des oratorios, des messes et des motets, les œuvres vocales profanes occupent chez Bach une place réduite. On sait aujourd'hui qu'il composa environ cinquante cantates profanes dont seule la moitié nous est parvenue dans une forme exécutable au concert. Le nombre véritable de ces œuvres est assurément plus important. Les cantates profanes ont certainement souffert en ce qui concerne leur conservation et leur transmission car en tant qu'œuvres de circonstance, elles étaient tout particulièrement liées au niveau du contenu aux circonstances à l'origine de leur composition et ne pouvaient ainsi, contrairement aux cantates religieuses, être jouées à nouveau en de nouvelles occasions sans être modifiées. Ces œuvres furent donc considérées par les héritiers de Bach comme n'étant que de peu d'intérêt.

La relation étroite à une occasion festive unique, à une personne en particulier, à des conventions de leur temps et à des circonstances historiques peut également expliquer pourquoi, encore aujourd'hui, les cantates profanes de Bach demeurent dans l'ombre des œuvres religieuses. De plus, nous ne saisissons que mal les allusions au niveau du contenu, en particulier à la mythologie, qui faisaient traditionnellement partie alors d'une bonne éducation. Enfin, cette méconnaissance est également la conséquence d'un préjugé hérité du dix-neuvième siècle à l'effet que l'art véritable de Bach se manifeste dans sa musique religieuse alors que ses compositions séculaires ne sont que des œuvres artistiquement secondaires.

Ce point de vue partial est en fait depuis longtemps contredit puisqu'on ne constate en fait pas chez Bach de baisse de niveau entre sa musique religieuse et sa musique profane. Bach s'est appliqué avec la même ardeur artistique à ses commandes tant profanes que religieuses. Toutes les cantates profanes qui

nous sont parvenues en font la démonstration y compris les deux cantates de cet enregistrement.

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD SEULES ME COMBLENT LES JOIES DE LA CHASSE, BWV 208

La « Cantate de la chasse » est la plus ancienne cantate profane de Bach qui nous soit parvenue. Elle renvoie à l'année 1713 et à Weimar où le compositeur travaillait en tant qu'organiste de la cour depuis 1708 et nous renvoie immédiatement de Weimar à Weissenfels, où chaque année, le 23 février, on célébrait l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels (1682–1736). En fait, on ne célébrait pas qu'en cette seule journée mais habituellement, plusieurs jours voire plusieurs semaines. Et comme le duc était un passionné de chasse, les festivités étaient systématiquement reliées à des activités autour de la chasse. C'est ainsi qu'à l'anniversaire célébré en 1713, on entendit cette cantate « dans le cadre d'une musique de table exécutée après une partie de chasse donnée à la cour du prince chasseur » pour reprendre les mots de Salomon Franck (1659–1725) qui était au service de la cour de Weimar et qui fut l'auteur du livret de cette cantate, publié dans un recueil de poésie en 1716. La représentation eut probablement lieu le 27 février, après le programme de festivités de Weissenfels car on retrouve dans les actes de la cour, pour cette journée : « Plaisirs de la chasse... Longue table le soir dans la maison de chasse ».

Le récit de cette cantate fut conditionné par la place qu'elle occupa au sein des festivités. La « partie de chasse » donna le mot de départ au librettiste à partir duquel une action dramatique simple se déploie et où quatre personnages de la mythologie antique apparaissent en tant que participants à la fête et présentent leurs vœux au duc. L'œuvre commence par la ronde

de Diane, la déesse de la chasse qui s'avoue passionnée par chasse et déclare pour ainsi dire au duc, le regard en coin, que la chasse est le plaisir des dieux et des héros. Vient ensuite Endymion, l'amant doué de Diane à la jeunesse éternelle. Il se sent négligé et fait des reproches à Diane mais celle-ci lui dit qu'elle doit aujourd'hui se consacrer toute entière au duc. Puis ils décident, ensemble, de monter une « offrande de joie » [Freuden-Opfer]. Pan, le dieu aux jambes de bouc protecteur des bergers et des troupeaux fait son entrée et en guise de soumission au duc, renonce à sa houlette de berger qu'il dépose devant le sceptre avec le compliment qu'en tant que « sérénissime Pan » (donc, pour ainsi dire, le collègue divin du prince) « il rend le pays si heureux ». Il continue d'en rajouter et affirme qu'un pays sans son prince serait comme un corps qui sans âme ne peut vivre. Palès, la déesse des bergers et des pâturages termine la ronde des bonamenteurs en louangeant l'art avec lequel le duc gouverne en évoquant l'image du bon berger qui grâce à sa vigilance permet aux brebis de paître en toute sécurité : les sujets vivent heureux en paix. Diana appelle à un vivat collectif et tous entonnent : « Lebe, Sonne dieser Erden » [Longue vie à toi, soleil de cette terre !]. Le récit se termine ainsi. Dans une sorte de scène conclusive, Diane et Endymion chantent un duo, en tant que couple alors que Palès et Pan, chacun dans un air solo répètent leurs vœux de bonheur avant de louer tous ensemble dans le finale les « heureux moments » et le bonheur futur.

Bach a conçu le tout comme une série de scènes variées et colorées. L'air d'ouverture (second mouvement) de Diane est soutenu par deux cors de chasse qui jouent un rôle important en tant qu'insigne du rang princier comme la passion pour la chasse du duc et reviendront plus tard également dans les deux mouvements *tutti* de la cantate. Dans son premier air

(quatrième mouvement), Endymion n'est certes soutenu que par le continuo mais il est écrit pour une basse obstinée agitée et habilement construite et illustre par le biais du rythme et de sa mélodie compliquée les « filets » que tend Amour dont il est question dans le texte. Dans son premier air (septième mouvement), Pan est associé à un trio de hautbois qui fait allusion avec sa ritournelle du début traitée en fanfare au rang du jubilaire. Dans son premier air (neuvième mouvement), Pan est accompagné par les flûtes à bec, l'instrument traditionnel des bergers. De plus, Bach recourt à une atmosphère populaire : les deux flûtes sont à un écart de tierce et de sixte, la basse continue avec son point d'orgue au commencement rappelle la cornemuse et l'écriture pour les voix évoque plutôt une chanson qu'un air. Le chœur « Lebe, Sonne dieser Erden » entonné par toutes les voix commence dans le caractère d'un « canon de société », puis laisse ensuite la place aux instruments et oppose la polyphonie concertante du début à partie centrale homophonique mélodique. Dans le duo de Diane et d'Endymion (douzième mouvement), le couple d'amoureux fait preuve d'unanimité avec le traitement parallèle constant des voix accompagnées par des arabesques en guirlande du violon solo. Le second air de Palès (treizième mouvement) est caractérisé par un traitement virtuose du continuo alors que celui de Pan (quatorzième mouvement) l'est par la danse. Le chœur conclusif est charmant et mélodieux. Les deux cors se voient confiés un rôle de premier plan. Un motif au cor à l'allure de signal se fait entendre au tout début et revient tout au long de la partie instrumentale. Le mouvement fait entendre un échange enjoué entre les deux cors, les trois hautbois et les cordes (avec le basson). La partie vocale en majeur partie homophonique est caractérisée par son ton enjoué et gracieux alors que Bach souligne en passant brièvement les mots de

« was Trauren besieget » [Ce qui vainc la tristesse] avec une perturbation harmonique.

Bach était manifestement très fier de son œuvre. Après quelques retouches apportées au texte, il l'utilisera au moins à deux autres reprises pour des célébrations autour d'une personne. Il a également repris plusieurs mouvements sous une forme parodique dans ses cantates religieuses. Ainsi, en 1725, le premier air de Pan (septième mouvement) ainsi que, profondément remanié, le second air de Palès (treizième mouvement) sont repris dans la cantate *Also hat Gott die Welt geliebt* [Dieu a tant aimé le monde] (BWV 68, second et quatrième mouvements) ; en 1728, le finale de la musique d'anniversaire sert de chœur d'ouverture de la cantate *Man singet mit Freuden* [Nous chantons avec la joie de la victoire] (BWV 149) et encore une fois, beaucoup plus tard, en 1740, en tant que chœur conclusif d'une cantate aujourd'hui perdue pour l'élection du conseil municipal, *Herrscher des Himmels, König der Ehren* [Souverain du ciel, roi de l'honneur] (BWV Anh. 193).

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT

LE TEMPS, QUI CRÉE LES JOURS ET LES ANNÉES,
BWV 134a

Les années 1717–1723 pendant lesquelles Bach a été maître de chapelle de la cour au service du prince Leopold de Anhalt-Köthen (1694–1728) sont les seules de sa carrière durant lesquelles il ne reçut pas de commandes de musique religieuse. Parce que la cour était de confession réformée et que la musique figurative n'avait pas sa place au sein du service religieux calviniste, nous ne possédons donc pas de cantates religieuses composées à cette période. Bach eut cependant à composer pour des occasions précises des cantates profanes en particulier des cantates de félicitation à l'occasion du nouvel-an et des anniversaires du prince

le 10 décembre. Puisque Bach passera six ans à Köthen, douze cantates de félicitation ont donc été composées. Seules deux nous sont parvenues au complet (BWV 134a et 173a). Dans le cas de deux autres, seuls les livrets nous sont parvenus (BWV anh. 6 et 7) alors que dans d'autres cas, nous avons des indices probants par le biais de trois parodies que l'on retrouve dans des cantates de Leipzig (BWV 66/66a, 184/184a et 194/194a). De plus, les deux cantates complètes de Köthen ont été reprises sous une forme parodique à Leipzig. La cantate BWV 134a a été arrangée et créée sous sa nouvelle forme en 1724 à Leipzig sous le titre de *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* [Un cœur qui sait que son Jésus est vivant] (BWV 134) au troisième jour de Pâques alors que la cantate anniversaire *Durchlauchster Leopold* [Sérénissime Leopold] (BWV 173a) a été reprise quelques semaines plus tard, le lundi de la Pentecôte, sous le titre de *Erhöhtes Fleisch und Blut* [Chair et Sang suprêmes] (BWV 173).

Dans le travail de parodie sur la cantate BWV 134a, la partition originale de Bach a été endommagée : le premier cahier fut égaré et avec lui le premier mouvement et une grande partie des second et troisième mouvements. C'est pourquoi dans l'édition complète de la Bach Gesellschaft publiée en 1881, elle ne put être publiée que dans une forme fragmentaire. Vers la même époque, le chercheur spécialisé Philipp Spitta (1841–1894) trouva cependant dans un recueil de poèmes de l'époque une version imprimée du texte. On pouvait ainsi au moins désormais compter sur un livret complet de la cantate. Ce n'est que dans les années 1950 que la recherche en vue d'une nouvelle édition des œuvres complètes de Bach fit remarquer que la partie manquante dans le manuscrit de Bach se trouvait en fait dans une autre copie et que l'on avait ainsi toute la musique mais sans son texte. Mais on pouvait sans problème la compléter

avec les textes qui avaient été alors imprimés. L'œuvre complète put heureusement être reconstituée à partir de ces trois pièces du puzzle.

Le texte imprimé au dix-huitième siècle donne l'information au sujet de l'occasion et du prétexte de la cantate. Dans le recueil de poèmes publié en 1719 à Halle (Saxe-Anhalt) sous le titre de « Glückwunsch zum neuen Jahr 1719, an das Durchlauchtigste Haus von Anhalt-Cöthen » [Souhaits de bonheur à l'occasion du nouvel-an 1719 à la maison sérénissime de Anhalt-Köthen] on retrouve un certain Menantes. Celui-ci n'est autre que l'éditeur du recueil, Christian Friedrich Hunold (1680–1721) l'un des représentants les plus importants de la scène littéraire allemande d'alors.

Le livret de la cantate est organisé sous forme de dialogue. Pour ses personnages, Hunold a choisi deux figures allégoriques : le « Temps » et la « Providence divine ». Temps regarde vers le passé alors que Providence regarde vers le futur. Une longue discussion naît des deux perspectives changeantes dans laquelle le passé, le présent et le futur de l'état et du prince apparaissent sous un jour lumineux. Temps et Providence sont, comme le montre l'air en duo (quatrième mouvement) pour ainsi dire en compétition amicale pour représenter le passé et le futur de la principauté comme d'un âge d'or.

L'image musicale est en grande partie conditionnée par les quatre airs. L'air introductif de Temps après le court récitatif introductif durant lequel les deux protagonistes se présentent aux spectateurs respire avec son rythme dansant la musique de la cour. Elle reprend le passepied alors à la mode, une danse que le contemporain de Bach de Hambourg, Johann Mattheson (1681–1764) qualifiait dans son *Der vollkommene Capellmeister* [Chef d'orchestre complet] publié en 1739 d'« insouciant » confortable, c'est-à-dire gra-

cieuse et joyeuse, comme fait preuve le texte et la musique de cet appel à la louange de dieu.

Alors que dès le premier air, l'orchestre au complet se fait entendre, dans le duo entre Temps et Providence (quatrième mouvement), les cordes, conformément à l'illustration musicale typique de l'époque baroque, illustrent le texte, notamment le passage «Dies liebliche Streiten, beweget die Herzen, die Saiten zu rühren...» [L'aimable combat porte les cœurs à faire vibrer les cordes]. Les instruments à cordes sont ainsi joués avec ardeur, en particulier le premier violon qui adopte une allure concertante avec une sorte de *perpetuum mobile*. Le prince, qui jouissait d'une culture musicale étendue a manifestement saisi l'allusion : «konzertieren» signifiait à l'origine «se quereller».

Dans l'air suivant (sixième mouvement), le seul dans une tonalité mineure, Providence fait une promesse. Bach habille les mots contemplatifs d'une simple mélodie accompagnée par le seul continuo où la basse continue avec ses répétitions constantes semble insister sur les paroles et confère au mouvement une sorte de sérieux solennel. Dans le mouvement conclusif (huitième mouvement), Bach revient non seulement à la tonalité initiale mais également à son rythme de danse. Face à l'orchestre complet, les quatre parties vocales se font maintenant entendre et Temps et Providence chantent dans une alternance animée entre solos et chœur avec la même «légèreté» [leichten Sinn] que dans l'air introductif les «heures de félicité» [glückseligen Zeiten] de la maison d'Anhalt Kothen.

© Klaus Hofmann 2012

NOTES DE LA PRODUCTION

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD, BWV 208

Le seul matériel qui nous soit parvenu en relation avec cette cantate est la partition d'orchestre de la main même du compositeur et conservée aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Berlin alors que les parties séparées de la création ont disparu. Sur la dernière page de la partition se trouve une inscription qui réfère à un mouvement instrumental séparé (BWV 1040) que l'on croit relié à l'air «Weil die wollenreichen Herden» [Aussi longtemps que ces bêtes à toison] (treizième mouvement). Lorsque cet air fut modifié pour être utilisé dans la cantate religieuse BWV 68 en 1725, la section instrumentale fut incluse en tant que postlude et il est ainsi par conséquent probable qu'il devrait être utilisé ici aussi. Jusqu'à tout récemment, on ne connaissait pas d'autres exemples chez Bach d'une telle ritournelle instrumentale utilisée en tant que postlude d'un air mais un autre cas semblable, *Alles mit Gott*, BWV 1127, a été découvert à Weimar en 2005.

La question suivante que nous devons considérer concerne les chanteurs des mouvements choraux (onzième et quinzisième mouvements). L'instrumentation des deux mouvements est indiquée dans le manuscrit de Bach de la partition complète mais on ne retrouve aucune indication au sujet des parties vocales. Cependant, puisque les première et seconde parties vocales sont toutes deux écrites en clé de soprano (clé de do première ligne), on peut présumer qu'elles étaient tenues par les sopranos qui tinrent les rôles solistes de Diane et de Pales. Le problème est que la tessiture de la seconde partie (do' à ré'') est plus basse que celle du mouvement de soliste chanté par Palès (mi' à la bémol'') ce qui rend impossible le fait que cette partie ait pu être tenue par la même soliste qui chantait le

rôle de Palès. Elle correspond plutôt à la tessiture traditionnellement utilisée par Bach pour la partie d'alto et, pour des raisons purement musicales, on peut donc conclure qu'elle était chantée par d'autres chanteurs. Si l'on prend le contexte extra-musical en considération, il n'y rien d'étrange en soi à ce que l'on laisse les personnes présentes – ou en effet, une plus grande assemblée de dieux – chanter les louanges du duc Christian et nous avons donc décidé d'ajouter des membres du chœur du BCI à ces mouvements.

En guise d'ouverture à cet enregistrement, nous avons décidé d'interpréter la Sinfonia BWV 1046a/1 d'une version antérieure du premier *Concerto brandebourgeois*. Ce mouvement a la même orchestration que la « Cantate de la chasse » et a très bien pu avoir été joué en compagnie de celle-ci à cette occasion.

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134a

Le matériel principal de cette cantate est le manuscrit de la main même du compositeur, mais incomplet, de la partition complète conservé au Conservatoire de Paris ainsi que les parties séparées originales qui furent utilisées lors de l'exécution en 1724 de la cantate religieuse BWV 134, *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* [Un cœur qui sait que son Jésus est vivant], conservées à la Bibliothèque nationale de Berlin. Les manuscrits de Berlin (St 18) comprennent seize parties dont sept avaient déjà été utilisées lors de l'exécution de la cantate BWV 134a alors que Bach était à Köthen. Deux d'entre elles sont la partie du continuo et diffèrent l'une de l'autre par la présence de silences inclus dans la seconde moitié du huitième mouvement qui correspondaient aux sections chantées seulement par l'alto et le ténor. Cela laisserait croire que cette partie était prévue pour une exécution incluant la contrebasse qui, par conséquent, aurait également été

utilisée dans tous les autres mouvements, récitatifs inclus. La seule manière de déterminer si cette décision est probante est, comme toujours, de l'essayer lors des répétitions.

© Masaaki Suzuki 2012

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2011, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCI comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCI s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCI a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCI s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCI s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone*

au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award aux Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Haendel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2011 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koop-

man et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il a enseigné à l'Université des beaux-arts de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Joanne Lunn, soprano, a étudié au Royal College of Music à Londres où elle a reçu la prestigieuse Médaille d'or Tagore. Elle se produit aussi bien à l'opéra qu'à la salle de concert et s'est produite en compagnie d'orchestres tels l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, Les Musiciens du Louvre et l'Academy of Ancient Music. Parmi les chefs avec lesquels elle travaille, mentionnons Sir John Eliot Gardiner, Marc Minkowski et Nicholas Kraemer. Elle s'est produite dans le cadre des Proms de la BBC ainsi que des Festivals Handel à Göttingen et Halle. On peut entendre Joanne Lunn en tant que soliste sur plusieurs enregistrements.

La soprano belge **Sophie Junker** a étudié avec Yvonne Kenny à la Guildhall School of Music and Drama à Londres et a remporté le premier prix à la London Handel Competition en 2010. Parmi les rôles qu'elle a tenu, mentionnons Susanna dans *Le Nozze di Figaro*, Atalanta dans *Xerxès* et Sophie dans *Werther*. Déjà une soliste demandée, Sophie Junker s'est produite en compagnie du King's Consort dans des exécutions des *Trois leçons de ténèbres* de Couperin ainsi qu'à l'Opéra d'Angers Nantes dans le rôle d'Amore dans *Orphée et Eurydice* de Gluck. Elle s'est produite en récital au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, au Barbican Centre de Londres ainsi que dans le cadre du Festival de lieder d'Oxford.

Le contre-ténor **Damien Guillon** a débuté sa formation musicale en tant que choriste et a commencé très tôt à se produire en tant que soliste soprano. Il est entré à la Schola Cantorum de Bâle en 2004 et y a étudié avec Andreas Scholl. Son répertoire s'étend des mélodies de la Renaissance jusqu'aux oratorios et aux opéras baroques. Guillon s'est produit en tant que soliste avec plusieurs ensembles de musique ancienne sous la direction de chefs tels Martin Gester, Christophe Rousset et Philippe Herreweghe. Il s'est produit à l'opéra dans des salles aussi importantes que le Théâtre des Champs-Élysées, et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles ainsi que dans le cadre du festival d'Édimbourg pour une exécution de *Rinaldo* de Haendel.

Makoto Sakurada, ténor, a terminé des études de maîtrise à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a également étudié avec Gianni Fabbrini, William Matteuzzi et Gloria Banditelli. Il est très actif en tant que soliste dans des exécutions d'oratorios, en particulier de musique de l'époque baroque. Il se produit régulièrement depuis 1995 avec Masaaki Suzuki et le Bach Collegium Japan. Il a également travaillé avec des artistes tels Jordi Savall, Philippe Herreweghe ainsi que Sigiswald Kuijken. Il se produit régulièrement à l'opéra et a remporté le second prix au Concours international de musique ancienne de Bruges en 2002.

Le baryton **Roderick Williams** possède un répertoire étendu qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, à l'opéra, à la salle de concert et en récital. Il a développé une association étroite avec l'Opera North ainsi que le Scottish Opera et a travaillé avec des orchestres un peu partout en Europe incluant l'Orchestre de chambre de Hollande, l'Orchestre phil-

harmonique de Londres et tous les orchestres de la BBC en Angleterre. Il a chanté en récital au Wigmore Hall de Londres, au Musikverein de Vienne ainsi que dans le cadre de plusieurs festivals européens. Il est également compositeur et ses œuvres ont été créées au Wigmore Hall ainsi qu'au Barbican Hall, au Purcell Room ainsi qu'à la radio nationale.

WAS MIR BEHAGT, IST NUR DIE MUNTRE JAGD! (JAGDKANTATE), BWV 208

Diana (Soprano I), Pales (Soprano II), Endymion (Tenore), Pan (Basso)

2 1. RECITATIVO *Soprano I*

Diana:

Was mir behagt,
Ist nur die muntre Jagd!
Eh noch Aurora pranget,
Eh sie sich an den Himmel wagt,
Hat dieser Pfeil schon angenehme Beut erlanget!

3 2. ARIA *Soprano I*

Diana:

Jagen ist die Lust der Götter,
Jagen steht den Helden an!
Weichet, meiner Nymphen Spötter,
Weichet von Dianen Bahn!

4 3. RECITATIVO *Tenore*

Endymion:

Wie? schönste Göttin? wie?
Kennst du nicht mehr dein vormal's halbes Leben?
Hast du nicht dem Endymion
In seiner sanften Ruh
So manchen Zuckerkuss gegeben?
Bist du denn, Schönste, nu
Von Liebesbanden frei?
Und folgest nur der Jägerei?

5 4. ARIA *Tenore*

Endymion:

Willst du dich nicht mehr ergötzen
An den Netzen,
Die der Amor legt?
Wo man auch, wenn man gefangen,
Nach Verlangen,
Lust und Lieb in Banden pflegt.

1. RECITATIVE *Soprano I*

Diana:

What gives me pleasure
Is only the lively hunt!
Before dawn's goddess flaunts herself,
Before she dares to appear in the sky,
This arrow has already struck handsome prey!

2. ARIA *Soprano I*

Diana:

Hunting is the gods' delight,
Hunting suits the hero!
Make way, ye who mock my nymphs,
Make way, out of Diana's path!

3. RECITATIVE *Tenore*

Endymion:

What? Fairest Goddess, what?
Do you no longer recognize him who once was half your life?
Did you not give Endymion
In his gentle repose
Many a sweet kiss?
Are you, fairest one, now
Freed from love's bonds,
And do you just follow the hunt?

4. ARIA *Tenore*

Endymion:

Will you no more take pleasure
In the traps
Set by Love?
Where one, even if caught,
At one's pleasure
May nurse desire and love, ensnared.

6 5. RECITATIVO *Soprano I, Tenore*

Diana:

Ich liebe dich zwar noch!
Jedoch
Ist heut ein hohes Licht erschienen,
Das ich vor allem muss
Mit meinem Liebeskuss
Empfangen und bedienen!
Der teure Christian,
Der Wälder Pan,
Kann in erwünschtem Wohlergehen
Sein hohes Ursprungsfest itzt sehen!

Endymion:

So gönne mir,
Diana, dass ich mich mit dir
Itzund verbinde
Und an „ein Freuden-Opfer“ zünde.

Diana und Endymion:

Ja! ja! wir tragen unsre Flammen
Mit Wunsch und Freuden itzt zusammen!

7 6. RECITATIVO *Basso*

Pan:

Ich, der ich sonst ein Gott
In diesen Feldern bin,
Ich lege meinen Schäferstab
Vor Christians Regierungszepter hin,
Weil der durchlauchte Pan das Land so glücklich machet,
Dass Wald und Feld und alles lebt und lachtet!

8 7. ARIA *Basso*

Pan:

Ein Fürst ist seines Landes Pan!
Gleichwie der Körper ohne Seele
Nicht leben, noch sich regen kann,
So ist das Land die Totenhöhle,
Das sonder Haupt und Fürsten ist
Und so das beste Teil vermisst.

5 5. RECITATIVE *Soprano I, Tenor*

Diana:

I do still love you!
However,
Today an illustrious light has appeared,
Which, before all others, I must
Welcome and serve
With my loving kiss!
The noble Christian,
Pan of the forests,
Can now, in hoped-for well-being,
See his exalted birthday feast!

Endymion:

So permit me,
Diana, to join
With you now
and to ignite 'a tribute of joy'.

Diana and Endymion:

Yes, yes! We carry our torches
Together now with greetings and joy!

6 6. RECITATIVE *Bass*

Pan:

I, who am otherwise a god
In these fields,
I place my shepherd's crook
Before Christian's ruling sceptre,
Because the illustrious Pan makes the country so happy,
That the forest and field and everything live and laugh!

7 7. ARIA *Basso*

Pan:

A prince is the Pan of his country!
Just as a body without a soul
Can neither live nor move,
Likewise a country is a cave of death
Without its ruler and prince
And thus lacking its best part.

9. RECITATIVO *Soprano II*

Pales:

Soll denn der Pales Opfer hier das letzte sein?
Nein! Nein!
Ich will die Pflicht auch niederlegen,
Und da das ganze Land von Vivat schallt,
Auch dieses schöne Feld
Zu Ehren unsrem Sachsenheld
Zur Freud und Lust bewegen.

10. ARIA *Soprano II*

Pales:

Schafe können sicher weiden,
Wo ein guter Hirte wacht.
 Wo Regenten wohl regieren,
 Kann man Ruh und Friede spüren
 Und was Länder glücklich macht.

11. RECITATIVO *Soprano I*

Diana:

So stimmt mit ein
Und lasst des Tages Lust vollkommen sein!

12. CHORUS

Lebe, Sonne dieser Erden,
 Weil Diana bei der Nacht
 An der Burg des Himmels wacht,
 Weil die Wälder grünen werden,
 Lebe, Sonne dieser Erden.

13. DUETTO *Soprano I, Tenore*

Diana, Endymion:

Entzückt uns beide,
Ihr Strahlen der Freude,
 Und zieret den Himmel mit Demantgeschmeide!
 Fürst Christian weide
 Auf lieblichsten Rosen, befreiet vom Leide!

8. RECITATIVE *Soprano II*

Pales:

Should then Pales' tribute be the last one here?
No! No!
I will also discharge my duty
And when the entire country resounds with 'vivat',
I shall cause this fair field also
In honour of our Saxon hero
To show its joy and delight.

9. ARIA *Soprano II*

Pales:

Sheep may safely graze
Where a good shepherd watches.
 Where monarchs govern well
 One can discern calm and peace
 And that which makes countries happy.

10. RECITATIVE *Soprano I*

Diana:

So join in with me
And let the delight of this day be complete!

11. CHORUS

Live, sun of this earth,
 While during the night Diana
 Stands guard in the fortress of heaven,
 While the forests will become verdant,
 Live, sun of this earth.

12. DUET *Soprano I, Tenor*

Diana, Endymion:

Entrhral us both,
Ye beams of joy,
 And adorn the heavens with diamond jewels!
 May Prince Christian graze
 Upon the fairest of roses, freed from sadness!

14 13. ARIA *Soprano II*

Pales:

Weil die wollenreichen Herden
Durch dies weitgepriesne Feld
Lustig ausgetrieben werden,
Lebe dieser Sachsenheld!

15 14. ARIA *Basso*

Pan:

Ihr Felder und Auen,
Lasst grünend euch schauen,
Ruft Vivat itzt zu!

Es lebe der Herzog in Segen und Ruh!

16 15. CHORUS

Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden,
Euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!
Euch kröne der Himmel mit süßester Lust!
Fürst Christian lebe! Ihm bleibe bewusst,
Was Herzen vernüget,
Was Trauren besieget!

13. ARIA *Soprano II*

Pales:

While the wool-bedecked flocks
Are happily dispersed
Across this widely praised field,
Long live this Saxon hero!

14. ARIA *Bass*

Pan:

Ye fields and meadows,
Show yourselves, as you become green,
Call to him: 'vivat'!

May the Duke live in blessedness and peace!

15. CHORUS

Ye fairest vistas, ye joyful hours,
May happiness remain always as one with you!
May heaven crown you with sweetest pleasure!
Long live Prince Christian! May he remain aware
Of what gratifies the heart,
Of what conquers sadness!

DIE ZEIT, DIE TAG UND JAHRE MACHT, BWV 134A

Göttliche Vorsehung (Alto), Zeit (Tenore)

17 1. RECITATIVO *Tenore, Alto*

Zeit:

Die Zeit, die Tag und Jahre macht,
Hat Anhalt manche Segensstunden
Und itzo gleich ein neues Heil gebracht.

Göttliche Vorsehung:

O edle Zeit! mit Gottes Huld verbunden.

1. RECITATIVO *Tenor, Alto*

Time:

Time, maker of days and years,
Has brought Anhalt many an hour of blessing
And, just now, a new benison.

Divine Providence:

O noble Time, together with God's grace!

18 2. ARIA *Tenore*

Zeit:

Auf, Sterbliche, lasset ein Jauchzen ertönen;
Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht!
Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten,
Auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
Bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht!

19 3. RECITATIVO *Tenore, Alto*

Zeit:

So bald, als dir die Sternen hold,
O höchstgepriestes Fürstentum!
Bracht ich den teuren Leopold.
Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm
Hab ich ihn manches Jahr gepfleget
Und ihm ein neues beigeleget.
Noch schmück ich dieses Götterhaus,
Noch zier ich Anhalts Fürstenhimmel
Mit neuem Licht und Gnadenstrahlen aus;
Noch weicht die Not von diesen Grenzen weit;
Noch fliehet alles Mordgetümmel;
Noch blüht allhier die güldne Zeit:
So preise dann des Höchsten Gültigkeit!

Göttliche Vorsehung:

Des Höchsten Lob ist den Magneten gleich,
Von oben her mehr Heil an sich zu ziehen.
So müssen weise Fürsten blühen,
So wird ein Land an Segen reich.
Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn
Für dieses Haus der Zeiten Herr ersehnt.

Zeit:

Was mangelt mir an Gnadengaben?

Göttliche Vorsehung:

Noch größer hab ich aufgehoben.

Zeit:

Mein Ruhm ist itzt schon ungemein.

Göttliche Vorsehung:

Zu Gottes Preis wird solcher größer sein.

2. ARIA *Tenor*

Time:

Up, mortals, let the joy resound;
A divine light beams upon you anew!
May heaven crown these times with mercy,
Up, souls, you must prepare a tribute,
Pay your dues with gratitude to the Almighty!

3. RECITATIVO *Tenor, Alto*

Time:

As soon as the stars were auspicious,
O most praised principality!
I brought the dear Leopold.
For your benefit, for his renown,
I have cared for him for many a year
And I have given him a new year.
Still I bedeck this divine house,
Still I adorn Anhalt's princely heaven,
With new light and beams of mercy;
Still distress stays far away from these borders,
Still all bloodthirsty tumult flees;
Still the golden age thrives here all around:
Praise, then, the goodness of the Almighty!

Divine Providence:

Praise of the Almighty is like a magnet,
To attract more blessings from above.
Thus wise princes must thrive,
Thus does a country become rich in blessings
O Time, the Lord of Times has chosen you
For the common good, for this house.

Time:

Of which gifts of grace am I bereft?

Divine Providence:

I have even greater gifts too.

Time:

My renown is already now extraordinary.

Divine Providence:

For the glory of God it will become greater.

20 4. ARIA (DUETTO) *Alto, Tenore*

Göttliche Vorsehung:

Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten

Zeit:

Es streiten, es prangen die vorigen Zeiten

Beide:

Im Segen für dieses durchlauchtigste Haus.
Dies liebliche Streiten bewegt die Herzen,

Zeit:

Die Saiten zu rühren,

Göttliche Vorsehung:

zu streiten,

Zeit:

zu scherzen,

Beide:

Es schläget zum Preise des Höchsten hinaus.

21 5. RECITATIVO *Alto, Tenore*

Göttliche Vorsehung:

Bedenke nur, beglücktes Land,
Wieviel ich dir in dieser Zeit gegeben.
An Leopold hast du ein Gnadenpfand.
Schau an der Fürstin Klugheit Licht,
Schau an des Prinzen edlem Leben,
An der Prinzessin Tugendkranz,
Dass diesem Hause nichts an Glanz
Und dir kein zeitlich Wohl gebracht.
Soll ich dein künftig Heil bereiten,
So hole von dem Sternepol
Durch dein Gebet ihr hohes Fürstenwohl!
Komm, Anhalt, fleh um mehre Jahr und Zeiten!

Zeit:

Ach! Fleh um dieses Glück;
Denn ohne Gott und sie
Würd ich nicht einen Augenblick
Für dich glücklich sein.
Ja, Anhalt, ja, du beugest deine Knie,
Dein sehnlchs Wünschen stimmt mit ein.

4. ARIA (DUET) *Alto, Tenor*

Divine Providence:

Times to come compete and emerge victorious

Time:

Times past compete and are resplendent

Together:

In blessing for this most serene house.
This loving struggle moves our hearts

Time:

To touch the strings,

Divine Providence:

to quarrel,

Time:

to jest,

Together:

All resound in praise of the Almighty.

5. RECITATIVO *Alto, Tenor*

Divine Providence:

Merely consider, o fortunate country,
How much I have given you at this time.
In Leopold you have a pledge of mercy.
Behold the light of his Consort's wisdom,
Behold the noble life of the Prince,
And the Princess's garland of virtue,
So that this house may want for no splendour
And you may lack no material comfort.
If I am to prepare for your future well-being,
Then fetch from the starry heavens,
By your supplications their most exalted well-being.
Come, Anhalt, pray for more years and times!

Time:

Oh! Plead for this happiness;
Because without God and without it
I would not for a moment
Be delighted for you.
Yes, Anhalt, yes, you bend your knee,
Your fervent desire is in agreement.

Göttliche Vorsehung:

Allein, o gütigstes Geschick!
Gott schaut selbst auf die erlauchten Herzen,
Auf dieser Herrschaft Tugend-Kerzen,
Sie brennen ihm in heißer Andacht schön.
Um ihre Gott beliebte Glut
Kömmt selbst auf sie ein unschätzbares Gut
Und auf dies Land viel zeitlich Wohlergehn.

2 6. ARIA *Alto*

Göttliche Vorsehung:

Der Zeiten Herr hat viel vergnügte Stunden,
Du Götterhaus, dir annoch beigelegt,
Weil bei der Harmonie der Seelen,
Die Gott zum Hort und Heil erwählen,
Des Himmels Glück mit einzustimmen pflegt.

2 7. RECITATIVO *Tenore, Alto*

Zeit:

Hilf, Höchster, hilf, dass mich die Menschen preisen
Und für dies weltberühmte Haus
Nie böse, sondern gülden heißen.
Komm, schütt auf sie den Strom des Segens aus!
Ja, sei durch mich dem teuersten Leopold
Zu vieler Tausend Wohl und Lust,
Die unter seiner Gnade wohnen,
Bis in ein graues Alter hold!
Erquickte seine Götterbrust!
Lass den durchlauchtigsten Personen,
Die du zu deinem Ruhm ersehnen,
Auf die bisher dein Gnadenlicht geschienen,
Nur im vollkommenen Wohlergehn
Die schönste Zeit noch viele Jahre dienen!
Erneure, Herr, bei jeder Jahreszeit
An ihnen deine Güte und Treu!

Göttliche Vorsehung:

Des Höchsten Huld wird alle Morgen neu.
Es will sein Schutz, sein Geist insonderheit
Auf solchen Fürsten schweben,
Die in dem Lebens-Fürsten leben.

Divine Providence:

Merely, o kindest Fate,
God himself looks upon the illustrious hearts,
On the virtuous candles of this rulership,
They are already alight for him in ardent devotion.
Around their flame, which is favoured by God,
There comes to them an immeasurable benefit
And, to this country, much worldly prosperity.

6. ARIA *Alto*

Divine Providence:

The Lord of Times has conferred many happy hours
Upon you, o divine house,
Because, with the harmony of those souls
Who choose God as their refuge and salvation,
Heavenly fortune usually concurs.

7. RECITATIVO *Tenore, Alto*

Time:

Help, Almighty, help so that men praise me
And, for this world-renowned house,
Never declare bad times, but rather golden ones.
Come, pour over them the flood of blessing!
Yes, let the dearest Leopold be granted through me
Many thousandfold prosperity and pleasure,
That reside under his mercy
Until a propitious old age!
Refresh his divine breast!
Let the most serene individuals
Whom you have chosen for your glory,
Upon whom hitherto your merciful light has fallen,
Only in perfect prosperity,
Still be served by the fairest time for many years!
Renew for them, Lord, in each season
Your goodness and faith!

Divine Providence:

The Almighty's grace is renewed every morning
His protection, especially his spirit
Will hover over those princes
Who live in the Prince of Life.

24 8. CHORUS

Zeit:

Ergetzet auf Erden,

Göttliche Vorsehung:

Erfreuet von oben,

Alle:

Glückselige Zeiten, vergnüget dies Haus!

Göttliche Vorsehung, Zeit:

Es müsse bei diesen durchlauchtigsten Seelen

Göttliche Vorsehung:

Die Gnade des Himmels die Wohnung erwählen;

Zeit:

Der Segen des Himmels die Wohnung erwählen;

Alle:

Sie blühen, sie leben, ruft jedermann aus.

8. CHORUS

Time:

Delight on earth,

Divine Providence:

Rejoice from on high,

All:

Joyous times, give pleasure to this house!

Divine Providence, Time:

With these most illustrious souls

Divine Providence:

Heaven's mercy must choose where to dwell;

Time:

Heaven's blessing must choose where to dwell;

All:

Everyone shouts: They blossom, they live.



MS&AD SHIRAKAWA HALL

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.

Special thanks to the **MS&AD** SHIRAKAWA HALL

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recording: July 2011 at the MS&AD Shirakawa Hall, Nagoya, Japan
Tuner: Akimi Hayashi
Producer: Andreas Ruge
Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Post-production: Editing: Andreas Ruge
Mixing: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2012, © Masaaki Suzuki 2012
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *Still Life with Dead Game* by Jan Baptiste Govaerts (Flemish, active c. 1713–46); oil on panel, at the Walters Art Museum, Baltimore
Back cover photos: © Sebastien Pepinster (Sophie Junker); © Andrew Redpath (Joanne Lunn); © DR (Damien Guillon);
© Ribaltaluce Studio (Makoto Sakurada); © Benjamin Ealovega (Roderick Williams); © Marco Borggreve (Masaaki Suzuki)
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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1971 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



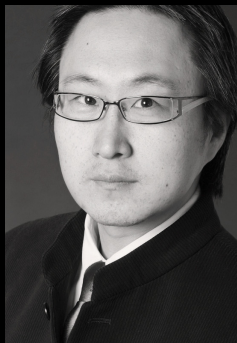
Sophie Junker



Joanne Lunn



Damien Guillon



Makoto Sakurada



Roderick Williams



Masaaki Suzuki