



CANTATAS FROM LEIPZIG 1724

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 5 Wo soll ich fliehen hin
BWV 80 Ein feste Burg ist unser Gott
BWV 115 Mache dich, mein Geist, bereit

27

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 27: LEIPZIG 1724

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 80

23'40

Kantate zum Reformationsfest (31. Oktober 1724?) · **Jüngere Leipziger Fassung** / Revised Leipzig version

Oboe I (auch Oboe d'amore, Oboe da caccia), Oboe II (auch Oboe d'amore), Oboe III (auch Taille),

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

Text: [1, 2, 5, 8] Martin Luther 1528/29; [3, 4, 6] Salomo Franck 1715

1. [Chorus]. *Ein feste Burg ist unser Gott...* 5'32
Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
2. Aria [& Choral] (Basso, Soprano). *Alles, was von Gott geboren...* 3'41
Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
3. Recitativo (Basso). *Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe...* 1'53
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
4. Aria (Soprano). *Komm in mein Herzenshaus...* 3'00
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
5. Choral. *Und wenn die Welt voll Teufel wär...* 3'03
Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
6. Recitativo (Tenore). *So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne...* 1'16
Continuo (Violoncello, Cembalo)
7. Aria (Alto, Tenore). *Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen...* 4'01
Oboe da caccia, Violino solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)
8. Choral. *Das Wort sie sollen lassen stahn...* 0'55
Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

20'51

Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis (15. Oktober 1724)

Tromba da tirarsi, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Text: [1, 7] Johann Heermann 1630; [2-6] anon.

9. 1. [Chorus]. *Wo soll ich fliehen hin...* 3'37
Tromba da tirarsi, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
10. 2. Recitativo (Basso). *Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt ...* 1'06
Continuo (Violoncello, Organo)
11. 3. Aria (Tenore). *Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle...* 6'25
Viola solo, Continuo (Violoncello, Organo) [* Please see notes by Masaaki Suzuki]*

- 12 4. Recitativo a tempo (Alto). *Mein treuer Heiland tröstet mich...* 1'29
Oboe I, Continuo (Violoncello, Organo)
- 13 5. Aria (Basso). *Verstumme, Höllenheer...* 6'30
Tromba da tirarsi, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 14 6. Recitativo (Soprano). *Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt...* 0'51
Continuo (Violoncello, Organo)
- 15 7. Choral. *Führ auch mein Herz und Sinn...* 0'44
Tromba da tirarsi, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

MACHE DICH, MEIN GEIST, BEREIT, BWV 115 22'44

Kantate zum 22. Sonntag nach Trinitatis (5. November 1724)

Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Text: [1,6] Johann Burchard Freystein 1695; [2-5] anon.

- 16 1. [Chorus]. *Mache dich, mein Geist, bereit...* 3'52
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 17 2. Aria (Alto). *Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?...* 8'33
Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 18 3. Recitativo (Basso). *Gott, so vor deine Seele wacht...* 1'15
Continuo (Violoncello, Organo)
- 19 4. Aria (Soprano). *Bete aber auch dabei...* 7'08
Flauto traverso, Violoncello piccolo, Continuo (Contrabbasso, Organo)
- 20 5. Recitativo (Tenore). *Er sehnet sich nach unserm Schreien...* 0'50
Continuo (Violoncello, Organo)
- 21 6. Choral. *Drum so lasst uns immerdar...* 0'49
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

TT: 68'18

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Instrumental and Vocal Soloists:

SUSANNE RYDÉN *soprano* · PASCAL BERTIN *countertenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA *trumpet* · LILIKO MAEDA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe*

AZUMI TAKADA *violin/viola* · HIDEMI SUZUKI *violoncello/violoncello piccolo* · NAOKO IMAI *organ*

BACH COLLEGIUM JAPAN

SOLOISTS* / CHORUS

Soprano:	Susanne Rydén* , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Pascal Bertin* , Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore:	Gerd Türk* , Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij* , Yusuke Watanabe, Chiyuki Urano

ORCHESTRA [Azumi Takada, leader]

Tromba (Trumpet)/Corno (Horn):	Toshio Shimada
Flauto traverso:	Liliko Maeda
Oboe I/Oboe d'amore I/Oboe da caccia:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II/Taille:	Atsuko Ozaki
Oboe III/Oboe d'amore II:	Ayaka Mori
Violino I:	Azumi Takada (BWV 5/3 solo viola), Paul Herrera, Yuko Araki
Violino II:	Yuko Takeshima, Mari Ono, Yukie Yamaguchi
Viola:	Amiko Watabe, Mina Fukazawa

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabbasso:	Takashi Konno
Fagotto:	Yukiko Murakami
Cembalo:	Masaaki Suzuki, Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

Of the three cantatas by Johann Sebastian Bach on this CD, two – *Wo soll ich fliehen hin*, BWV 5 and *Mache dich, mein Geist, bereit*, BWV 115, take us straight into the Leipzig Thomaskantor's second year of service, and they form part of the major church music project known as the Chorale Cantata Year. Bach planned to produce a cycle of cantatas for every Sunday and feast day in the church year, each work based on a specific hymn with subject matter that was appropriate for the day in question. Without doubt this project was undertaken with the foreknowledge of the Leipzig clergy, in particular with the preachers in the principal churches, St. Nicolai and St. Thomas, where Bach's cantatas were performed on alternate weeks. According to an older custom (from approximately 1690), the hymn upon which the cantata was based could also be a topic for the preacher to examine. Part of the agreed plan seems to have been a specific textual/musical concept according to which, in Bach's setting, the first and last verses of the hymn remained textually unaltered – and retained the melody with which it was traditionally associated – but the inner strophes were to appear in reworked form, as recitatives and arias. A specialist who was versed both in poetry and theology was responsible for the reworkings, although his name is nowhere recorded, so we are forced to rely upon informed guesswork to determine his identity. There is much to suggest that he was the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725). Bach's project, which began on the first Sunday after Trinity (i.e. two weeks after Whitsun) in 1724, was to have lasted until Trinity of the following year. But the series of cantatas broke off with the work for Palm Sunday (a week before Easter) 1725; a further fourteen cantatas would have been required to complete the cycle. The reason for this sudden cessation is unknown; it may have been

caused by the death of the librettist (Stübel died unexpectedly on 31st January 1725) and a resultant lack of suitable textual material. Soon afterwards, Bach gradually began to complete the cantata year but, because he no longer had access to suitable reworkings, had to be content with using either the hymn in unaltered form or some other solution. The third cantata on this disc, *Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 80, is an example of these cantatas composed 'after the event'.

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 80

A MIGHTY FORTRESS IS OUR GOD

Bach's chorale cantata for the Reformation Festival (celebrated each year on 31st October) has a complicated history that remains somewhat unclear to this day. Unlike the majority of the chorale cantatas, it was not composed during Bach's second year of service in Leipzig, 1724/25, but is a later work. A fragmentary score by Bach, which breaks off in the second movement and – to judge by the paper used – comes from the period 1728-1731, contains an early version of the cantata (BWV 80b) in which, in place of the great introductory chorus of the later version, there is a simple four-part chorale setting. As far as we can tell, however, this early version was in itself not a new work but was largely based on a cantata for the third Sunday in Lent (Oculi) that started with the words *Alles, was von Gott geboren* (All that which of God is fathered, BWV 80a); Bach wrote this in 1715 to a text by Salomo Franck (1659-1725), the Weimar court poet, for a church service at the palace chapel there. Unfortunately this 'original' is lost; all that has survived is its text. By way of the early version, however, this Weimar composition was incorporated – probably with only minor alterations – into the final version of the cantata *Ein feste Burg ist unser Gott* recorded here. All of the arias and recitatives of the Reformation cantata come from the Weimar piece.

The Leipzig additions are the monumental opening chorus, a setting of the first verse of what is certainly the most famous hymn by the poet and composer Martin Luther (1483-1546), and the chorus using its third verse, 'Und wenn die Welt voll Teufel wär' ('And if the world were full of devils'). Moreover, Bach retrospectively included the second strophe of the hymn in the aria 'Alles, was von Gott geboren' ('Everything that is born of God'). This was possible because this aria – even in the Weimar version – used the melody of Luther's hymn as an instrumental *cantus firmus*, played by the oboe. This could easily be adapted into an additional soprano part for the presentation of the second verse of the hymn. This second verse, 'Mit unsrer Macht ist nichts getan' ('By our own strength nothing can be achieved') originally served as the conclusion of the Weimar cantata, in a simple four-part setting. In its place Bach now took the fourth verse, 'Das Wort sie sollen lassen stahn' ('They shall leave His word behind'); he seems also to have taken the opportunity to rework the music of this final chorus extensively.

As a result, therefore, all four strophes of the hymn were linked with sections of the Weimar composition. As for the time at which the cantata attained its final form, we can only say that this cannot have been before the composition of the early Leipzig version, i.e. not before 1728, and cannot have been later than the mid-1740s, because the oldest source for the final version – a copy in the hand of Bach's pupil and son-in-law Johann Christoph Altnickol (1719-1759) – dates from that period.

The opening chorus in this cantata is one of the finest in all of Bach's cantatas. The movement is cast as a motet without instrumental prelude or interludes, and thus clearly alludes stylistically to the vocal polyphony of the sixteenth century. All of the lines of the hymn are presented one after another, in strict imitation. The themes are derived with varying degrees of freedom

from the hymn melody. The highlight of the contrapuntal structure, however, is a *cantus firmus* canon that is given not to the voices but to three oboes in unison in the high register and to the *basso continuo* with organ and violone (double bass) in the low register.

As their texts suggest, the two arias that follow – 'Alles, was von Gott geboren' ('Everything that is born of God') and 'Komm in mein Herzenshaus' ('Come into my heart's dwelling') – offer an effective contrast between musical depictions of the turmoil of battle and of simple emotional sensitivity. In the chorale movement 'Und wenn die Welt voll Teufel wär' ('And if the world were full of devils') Bach takes the defiant, challenging text of the third verse of the hymn, presented by the chorus in powerful unison, as his cue to unleash the martial din of battle in the orchestra. A further emotional contrast is formed by the duet 'Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen' ('How blessed are they who bear God in their mouths'), a beautiful, expressive movement with exquisite instrumental writing which, with its constant imitative use of the *oboe da caccia* and solo violin, contains elements of subtle chamber music. In the vocal parts, however, especially at the introduction of the lines 'Wie selig sind doch die' ('How blessed are they') and 'doch selger ist das Herz' ('But happier still is the heart') in parallel thirds and sixths, the music is characterized by fervour and emotional warmth.

If the origins of Bach's Reformation cantata were far from straightforward, the same goes for its later history. During the time he spent as an organist in Halle (1746-1764) Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), the eldest son of the *Thomaskantor*, arranged the two great choral movements in the cantata – the introductory chorus and the fifth movement – for a performance of his own as 'Reformation music' and, to this end, he added parts for trumpets and timpani. This extremely effective addition was regarded as authentic

when the first complete Bach edition (1870) was prepared in the 19th century, and so the cantata was then published with printed trumpet and timpani parts, which were duly used for performances thereafter. Evidently it was thought improbable that Bach would have done without the splendour of these 'regal' instruments, especially at the Reformation Festival. But that is exactly what had happened – and there was a specific political reason for this: in 1697 the Elector of Saxony, Augustus the Strong, had converted from Lutheranism to the Roman Catholic faith in order to compete for the Polish throne, and after that a certain degree of restraint was called for – also musically – in celebrating the Reformation Festival in the Evangelical churches of the region. Of course Halle was under Brandenburg-Prussian rule at the time, and here it was fully expected that the triumph of the Lutheran teachings would be celebrated with drums and trumpets – as was the case in the arrangement by Bach's son.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

WHERE SHALL I FIND REFUGE

The cantata for the nineteenth Sunday after Trinity was first heard at the church service on 15th October 1724. The gospel passage that is traditionally read on that day, and which the sermon would elaborate upon, Matthew 9, 1-8, tells how Jesus heals a palsied man with the words 'Son, be of good cheer; thy sins be forgiven thee'. It is to this that the cantata alludes. In a way it gives voice to the believer who, oppressed by the burden of his own sins, recalls our redemption through Jesus' death and takes comfort, strength and confidence from that. The hymn text that forms the basis of the cantata (the first and last strophes of which are – as usual – left unchanged within the framework of the cantata) was written by the Silesian poet and theologian Johann Heermann (1585-1647), the most im-

portant Evangelical hymn writer between Martin Luther and Paul Gerhardt; the melody goes back to the Flemish composer Jakob Regnart (1540-1599). Of this eleven-verse hymn, Bach's text editor in Leipzig modified the inner strophes – sometimes with considerable freedom – to form a sequence of three recitatives and two arias. As though by stages, the cantata movements lead us from a situation of desperate helplessness, through the burgeoning of hope and the plea to be included in the forgiveness of sins, to comfort and certainty and to the strength and courage to defy the assaults of Hell. Finally comes the assurance of the believer that, purified by the blood of Christ, he can one day 'den Himmel ... ererben' ('inherit Heaven') and a prayer for God's guidance towards lasting faith.

Bach's opening chorus follows a pattern tried and tested several times in the preceding cantatas. The overall image is characterized by a *concertante* orchestral part in which, one at a time, the individual lines of the hymn are embedded. The hymn tune is present as a *cantus firmus* in long note values in the soprano, amplified and emphasized by a brass instrument – in this case a slide trumpet ('tromba da tirarsi'). The alto, tenor and bass join in contrapuntally, mostly connected to each other by means of imitation, but on occasion also singing homophonically. A peculiarity of the movement is that the thematic material both of the lower vocal parts and of the orchestra is derived from the falling fifth in the first line of the chorale, so that the instruments also seem to be constantly asking: 'Where shall I find refuge?'

In the two arias Bach shows that his artistry still held some surprises, even after twenty earlier chorale cantatas of this type. The virtuosic *perpetuum mobile* of the solo instrument in the tenor aria 'Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle' ('Flow in abundance, o divine spring') is evidently directly inspired by the image of gushing spring water. The solo instrument is

not specifically indicated by Bach. The solo line is written in the first violin part, however, which suggests that it was to be played by the primarius of the ensemble, even though the clef indicates that it was intended for another instrument, perhaps a viola but more probably a *violoncello piccolo*, an instrument in the middle register with which Bach was then experimenting in various ways; by giving such an instrument this agile solo, he would have been offering his Leipzig audience something new and unexpected.

The low trumpet (in B flat), which appears with an extremely virtuosic part in the aria 'Verstumme, Höllenheer' ('Fall silent, ye host of hell'), was probably just as new and unexpected for the Leipzig cantata listener; here it even seems to compete with the solo bass. The tone of the aria is warlike and heroic. With the call 'Verstumme!' ('Fall silent'), the 'Höllenneer' ('host of hell') is told to desist, and the alternation of *piano* and *forte* in the orchestra seems to reflect the way in which it falls silent – though, admittedly, it soon rises up again.

Peace and order then return with the simple four-part final chorale, formulated as a prayer.

MACHE DICH, MEIN GEIST, BEREIT, BWV 115 MAKE YOURSELF READY, MY SPIRIT

Bach's chorale cantata for the 22nd Sunday after Trinity was written for 5th November 1724. The text of the hymn upon which it is based is by the Dresden court official Johann Burchard Freystein (1671-1718); the melody is from the seventeenth century. The hymn is an exhortation to the Christian to be alert and to pray. Any connection with the gospel reading for that Sunday (Matthew 18, 23-35, the parable of the unforgiving servant (who was generously exonerated of his debts by the king, but who pursued his own debtors all the more mercilessly), is pursued and only heard in passing, for instance in the soprano aria with the words

'Bitte bei der großen Schuld/deinen Richter um Geduld' ('In your great guilt, request patience from your Judge'). Maybe it was the task of the preacher to establish a stronger connection between the cantata text and the gospel reading.

As so often in the introductory choruses of his cantatas (and as we hear in *Wo soll ich fliehen hin*), Bach works the hymn verse into a *concertante* orchestral part. The *cantus firmus* is in the soprano, supported by a horn. The alto, tenor and bass accompany the melody in a partly imitative, partly homophonic setting. On this occasion the orchestral part is thematically quite independent. As with the earlier cantatas for the fourteenth and seventeenth Sundays after Trinity, *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) and *Ach, lieben Christen, seid getrost* (BWV 114), Bach uses the *chaconne* – a highly stylized dance from the French opera tradition, characterized especially by its *ostinato* and variation elements. The orchestral writing is notable for its unusual transparency and colour: above the *basso continuo* there are no more than three instrumental lines: a transverse flute, an oboe d'amore and (gathered into a single line) the two violins and viola. As the movement progresses, this chamber music-like interplay is given considerable exposure. The musical representation of the textual content is confined to illustrating individual words such as 'fleh' ('entreat') or 'Versuchung' ('temptation') by means of chromaticism or harmonic darkenings.

The two arias in the cantata are both display pieces in their own ways. The alto aria 'Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?' ('Oh, sleepy soul – Are you still at rest?') begins as a musical sleep scene of a kind that could have graced any opera of the time. Above slowly advancing string harmonies a ponderous siciliano melody advances; then, out of the orchestral texture, an oboe d'amore solo emerges, only to lead back to a long, peaceful, quasi-'sleeping' note. The text of the vocal line is not a tribute to sleep but an exhortation to be

alert and a warning of danger to the soul: 'Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken/und, wo du nicht wachest,/im Schläfe des ewigen Todes bedecken' ('Punishment might suddenly awaken you and, if you were not alert, conceal you in the sleep of eternal death'). The threatening aspect of the situation is emphasized dramatically in the music by a sudden increase in tempo from *Adagio* to *Allegro*.

The soprano aria 'Bete aber auch dabei' ('But you should also pray') forms the greatest possible contrast; everything theatrical is alien to it. Its text deals with prayer, with the plea for God's patience and for the forgiveness of sins, and the music surrounds the words with an atmosphere of humility and devotion. At the same time it is an exquisite piece of chamber music. Above the discreet harmonic support of the *basso continuo*, the flute and *violoncello piccolo* play their expressive melodic lines and continue without any interruption, whilst at times the solo voice joins in with a noble *cantilena*, almost like a third melodic line.

The beautiful and simple concluding chorale releases the listener with the conclusion: 'Drum so lasst uns immerdar/wachen, flehen, beten...' ('Therefore let us forever be alert, entreat and pray...').

© Klaus Hofmann 2005

PRODUCTION NOTES

Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80

A MIGHTY FORTRESS IS OUR GOD

We do not know for sure how this cantata came into being. As indicated in the commentary by Klaus Hofmann, it is based on the cantata BWV 80a, which was written in 1715 during Bach's Weimar period for Oculi, the fourth Sunday before Easter in the Lutheran church calendar. Bach is known to have revised the work during his Leipzig period, and it is this revision that now bears the catalogue number BWV 80b, but it is not

known when BWV 80b was first performed. The extant materials relating to this work are the following:

- 1) BWV 80a: Vocal text only.
- 2) BWV 80b: Bach's own score is extant in the form of one page only (the first page) divided into three parts, which are housed in the collections of the Musée Adam Mickiewicz in Paris, the Saltikov Museum in St. Petersburg and of William Scheide of Princeton in the United States. It comprises the first movement (four-part chorale) and the second movement (aria for soprano and bass) up to the twentieth bar. The second page onwards and all the original parts have been lost.
- 3) BWV 80: Bach's own score and the original parts have been lost. The earliest extant material is the manuscript of the full score in the hand of J.S. Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol.

Christoph Wolff takes the view that BWV 80b, the version that Bach revised in Leipzig, received its first performance in 1723, while the Bach Compendium indicates the possibility that it was performed in a version that no longer exists, assuming that it was actually performed among the chorale cantatas in 1724. Considering the watermark on the fragment of Bach's own manuscript of BWV 80b in St. Petersburg, Frieder Rempff states in the editorial notes to the score contained in the New Bach Edition that the work was first performed in 1727, 1728 or 1731, an opinion which accords with that of Klaus Hofmann.

Considering, therefore, that our series is concerned with the chorale cantatas dating from 1724 and 1725, this cantata should by rights have been performed at a later stage. Bearing in mind that the year of the first performance is unclear and also that there is no other chorale cantata dating from 1724 which could have been performed on the Reformation Festival, which would have invariably have been celebrated every year, however, we have decided to emphasize the character of BWV 80 as a chorale cantata, to take our cue

from the Bach Compendium, and thus to perform the work as one of the chorale cantatas.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

WHERE SHALL I FIND REFUGE

The obbligato instrument in the third movement

This work exists in the forms of Bach's own manuscript (in the British Museum) and the original parts (in the Bach-Archiv Leipzig). There are therefore no major problems as regards performance, although the selection of an *obbligato* instrument for the third movement, a tenor aria, does pose a problem.

This fluid *obbligato* part, which seems to overflow with God's bountifulness, is written in the alto clef in Bach's own score, but Bach does not specify the instrument for which it is intended. In the original parts it is included in the first violin part rather than in the viola part, but it is the only movement in the first violin part written in the alto clef. But a close examination of the part shows that it never calls for a pitch lower than the violin's lowest note of G, and it can therefore be played on either the viola or the violin. Alfred Dürr has suggested that it was intended for the violoncello piccolo (p. 152 in the editorial report I/24 of the New Bach Edition), but the pitch range makes it hard to support this assertion.

On this occasion, since the use of a different clef implies that a different instrument was used even if the player was the same, we have allocated the part to the viola.

© Masaaki Suzuki 2005

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

The Bach Collegium Japan (BCJ) has acquired a formidable reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's Church Cantatas on BIS since 1995. Founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who holds the post of music director, the BCJ aims to introduce Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, it focuses on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm. The BCJ comprises both baroque orchestra and choir, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ performs masterpieces such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary* as well as smaller works for soloists or vocal ensembles. Based in Tokyo and Kobe, the BCJ not only performs throughout Japan, but also makes regular appearances all over the world, including the USA (Carnegie Hall), Australia and Europe (the Bach Festival Leipzig).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hiro-no. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo Geijutsu University. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

The Swedish soprano **Susanne Rydén** sings music ranging from the Renaissance to our own time, but has a particular fondness for the rich and colourful repertoire of the baroque era. She regularly performs at many European festivals and concert halls, often working with eminent conductors and ensembles such as Christopher Hogwood and the Academy of Ancient Music, the Bach Collegium Japan and Masaaki Suzuki, Roy Goodman, Nicholas McGegan, Lars Ulrik Mortensen and Cantus Cölln. She is also a frequent guest with various opera companies, for instance in the title rôles of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, Purcell's *Dido and Aeneas*, Handel's *Acis and Galathea*, Gluck's *Orfeo ed Euridice* as well as Menotti's *Amahl and the Night Visitors*.

Pascal Bertin began his singing career at the age of eleven with the Chœur d'Enfants de Paris conducted by Roger de Magnée, with whom he performed as a soloist around the world under such conductors as Seiji Ozawa, Zubin Mehta and Sir Georg Solti. In 1988, as a student of William Christie, he received first prize for interpretation of baroque music from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. As an opera and oratorio interpreter, Pascal Bertin has performed with conductors such as Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken and Konrad Junghänel. Pascal Bertin also enjoys an extensive career singing with various leading ensembles performing music of the Middle Ages and Renaissance, and has an extensive repertoire of operatic rôles. Pascal Bertin is a founder member of the ensemble Fons Musicae, and founded the vocal jazz-ensemble Indigo.

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

versity (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

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



Von den drei auf dieser CD enthaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs führen uns zwei, nämlich *Wo soll ich fliehen hin* (BWV 5) und *Mache dich, mein Geist, bereit* (BWV 115), unmittelbar in das zweite Amtsjahr des Leipziger Thomaskantors und hier in das kirchenmusikalische Großprojekt des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs. Der Plan, den Bach verfolgte, zielte auf einen alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs umfassenden Zyklus von Kantaten, bei dem jeder einzelnen Kantate ein bestimmtes, inhaltlich für den betreffenden Tag geeignetes Kirchenlied zugrunde lag. Zweifelloser war das Vorhaben mit der Leipziger Geistlichkeit abgestimmt, insbesondere mit den Predigern der Hauptkirchen St. Nicolai und St. Thomas, in denen Bachs Kantaten in wöchentlichem Wechsel aufgeführt wurden. Denn nach einer älteren, aus der Zeit um 1690 belegten Leipziger Praxis dürfte das der Kantate zugrunde liegende Kirchenlied jeweils auch Gegenstand der Auslegung durch den Prediger gewesen sein. Teil der Pläne und Verabredungen war offenbar ein bestimmtes textlich-musikalisches Konzept, wonach in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Strophe des Kirchenliedes textlich unverändert und mit ihrer traditionellen gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch wie theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name hinsichtlich seiner Person auf Vermutungen angewiesen ist; manches spricht dafür, dass es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte. Bachs mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis (d. h. zwei Wochen nach Pfingsten) 1724 begonnenes Vorhaben hätte bis Trinitatis des folgenden Jahres reichen sollen. Die Kantatenreihe brach jedoch mit dem Palmsonntag (d.h. eine Woche vor Ostern) 1725 ab; bis zum Abschluss des Zyklus hätten

noch 14 Kantaten gefehlt. Der Grund für den Abbruch des Projekts ist unbekannt; möglicherweise war es der Tod des Textdichters – Stübel starb überraschend am 31. Januar 1725 –, und damit der Mangel an geeigneten Textvorlagen. Bach hat bald darauf begonnen, den Kantatenjahrgang nach und nach zu vervollständigen, konnte dafür aber nicht mehr auf entsprechende Um-dichtungen zurückgreifen und musste sich teils mit dem unveränderten Kirchenliedtext, teils auf andere Weise behelfen. Zu diesen nachkomponierten Werken zählt die dritte Kantate, von der hier die Rede sein soll, *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80).

Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80

Bachs Choralkantate zum alljährlich am 31. Oktober gefeierten Gedenktag der Reformation hat eine komplizierte und nicht ganz aufgeklärte Entstehungsgeschichte. Anders als die Mehrzahl der Choralkantaten ist sie nicht in Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr 1724/25, sondern erst später entstanden. Eine nur als Fragment überlieferte Partitur Bachs, die in Satz 2 abbricht und, nach der verwendeten Papiersorte zu schließen, aus den Jahren 1728-1731 stammt, zeigt eine Frühfassung der Kantate (BWV 80b), bei der an der Stelle des großen Eingangschors der späteren Fassung ein schlichter vierstimmiger Choralatz steht. Diese Frühfassung aber, soviel lässt sich sagen, war ihrerseits keine eigentliche Neuschöpfung, sondern beruhte im wesentlichen auf einer Kantate für den Sonntag Oculi mit dem Textbeginn *Alles, was von Gott geboren* (BWV 80a), die Bach 1715 auf einen Text des Weimarer Hofpoeten Salomo Franck (1659-1725) für den Gottesdienst in der dortigen Schlosskapelle geschaffen hatte. Diese „Urkantate“ ist leider verschollen, nur ihr damals gedruckter Text ist erhalten. In wahrscheinlich nur geringfügig veränderter Form allerdings ist Bachs Weimarer Komposition offenbar über die

Frühfassung der Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott* in die uns vorliegende Endfassung des Werkes eingegangen. Aus der Weimarer Komposition stammen alle Arien und Rezitative der Reformationskantate (Nr. 2-4, 6-7). Leipziger Zusatz dagegen sind der monumentale Eingangschor (Satz 1) über die erste Strophe des wohl berühmtesten Liedes aus der Dichter- und Komponistenfeder Martin Luthers (1483-1546) und der Choralchor über die dritte Strophe, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ (Satz 5). Außerdem hat Bach nachträglich die zweite Strophe des Liedes in die Arie „Alles, was von Gott geboren“ eingefügt. Das war möglich, weil in dieser Arie – schon in der Weimarer Fassung – die Melodie des Luther-Liedes, gespielt von der Oboe, als instrumentaler Cantus firmus erklang. Leicht ließ sich daraus eine zusätzliche Sopranstimme für den Vortrag der zweiten Liedstrophe gewinnen. Diese zweite Strophe, „Mit unsrer Macht ist nichts getan“, bildete ursprünglich in schlichtem vierstimmigen Satz den Beschluss der Weimarer Kantate. An ihre Stelle trat nun die vierte Strophe, „Das Wort sie sollen lassen stahn“, zugleich scheint Bach den Schlusschorsatz musikalisch gründlich überarbeitet zu haben.

Im Ergebnis waren somit alle vier Strophen des Kirchenliedes mit den Weimarer Werkteilen verbunden. Über den Zeitpunkt, zu dem unsere Kantate ihre endgültige Gestalt erhalten hat, lässt sich nur sagen, dass dies nicht vor der Entstehung der Leipziger Frühfassung, also nicht vor 1728, gewesen sein kann, und spätestens um die Mitte der 1740er Jahre gewesen sein muss, denn aus jener Zeit ist uns die älteste Quelle der Endfassung, eine Abschrift von der Hand des Bach-Schülers und -Schwiegerohns Johann Christoph Altnickol (1719-1759), überliefert.

Der Eingangschor der Kantate gehört zum Großartigsten in Bachs Kantatenschaffen überhaupt. Der Satz ist als Motette ohne instrumentale Vor- und Zwischenspiele angelegt, im Satzstil dabei – wohl auch in An-

spielung auf die Entstehungszeit des Liedes – deutlich an der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts orientiert. Alle Choralzeilen werden nacheinander in strenger Imitation durchgeführt. Die Themen sind dabei jeweils mehr oder weniger frei aus der Chormelodie abgeleitet. Die Krönung der kontrapunktischen Konstruktion liegt in einem Cantus-firmus-Kanon, der jedoch nicht von den Singstimmen, sondern von drei im Einklang geführten Oboen im hohen Register und vom Basso continuo mit Orgel und Violine (Kontrabass) in tiefer Lage vorgetragen wird.

Bei den beiden folgenden Arien, „Alles, was von Gott geboren“ (Satz 2) und „Komm in mein Herzenshaus“ (Satz 4), stehen sich, ganz ihren Texten entsprechend, in wirkungsvollem Kontrast musikalisches Kampfgetümmel und schlichte Gefühlsinnigkeit gegenüber. In dem Choralatz „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ (Satz 5) nimmt Bach den trotzig-herausfordernden Text der vom Chor in machtvoller Einstimmigkeit vorgetragenen dritten Liedstrophe zum Anlass, im Orchester ein martialisches Kampfgetöse zu entfesseln. Einen neuerlichen affektiven Gegenpol hierzu bildet das Duett „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen“ (Satz 7), ein schöner, expressiver Satz in erlesener Instrumentalbesetzung, der in der durchgängig imitatorischen Behandlung von Oboe da caccia und Solovioline Züge subtiler Kammermusik trägt, in den Singstimmen aber, zumal in der Einführung der Textzeilen „Wie selig sind doch die“ und „doch selger ist das Herz“ in parallelen Terzen und Sexten, von Inbrunst und Gefühlswärme gezeichnet ist.

Bachs Reformationskantate hat außer der komplizierten Vor- auch eine besondere „Nachgeschichte“: Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), der älteste Sohn des Thomaskantors, hat in seiner Hallenser Organistenzeit (1746-1764) die beiden großen Choralsätze der Kantate, den Eingangschor und Satz 5, für eine eigene Aufführung als Reformationsmusik bearbeitet

und für diesen Zweck Trompeten und Pauken hinzustrumentiert. Die höchst wirkungsvolle Erweiterung war im 19. Jahrhundert bei der Edition im Rahmen der ersten Bach-Gesamtausgabe (1870) für authentisch gehalten worden, und so wurde die Kantate damals mit diesen Trompeten- und Paukenstimmen gedruckt und seither immer wieder auch in dieser Form musiziert. Offenbar konnte man sich nicht gut vorstellen, dass Bach ausgerechnet am Reformationsfest auf den Glanz dieser „königlichen“ Instrumente verzichtet haben sollte. Aber genau das war der Fall, und zwar aus einem besonderen, politischen Grund: 1697 war der sächsische Kurfürst August der Starke um der polnischen Königswürde willen vom lutherischen zum römisch-katholischen Glauben übergetreten, und seither war bei der Feier des Reformationsfestes in den evangelischen Kirchen des Landes eine gewisse Zurückhaltung auch in musikalischer Hinsicht geboten. Halle freilich gehörte damals nicht zu Sachsen, sondern war brandenburg-preußisches Herrschaftsgebiet, und hier erwartete man geradezu, dass der Triumph der lutherischen Lehre mit dem Festglanz von Pauken und Trompeten begangen wurde, wie es denn mit der Bearbeitung des Bach-Sohns geschah.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

Die Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis erklang zum erstenmal im Gottesdienst am 15. Oktober 1724. Das Evangelium, das traditionell an diesem Tag verlesen und in der Predigt ausgelegt wird, Matthäus 9, 1-8, berichtet davon, wie Jesus einen Gichtkranken heilt mit den Worten: „Sei getrost, mein Sohn; dir sind deine Sünden vergeben.“ Hier knüpft die Kantate an. Sie macht sich gleichsam zum Sprecher des Christen, der, bedrängt von der Last der eigenen Sünden, sich auf die Vergebung der Schuld durch Jesu Kreuzestod besinnt und daraus Trost, Kraft und Zuversicht schöpft. Das

Kirchenlied, das der Kantate zugrunde liegt und dessen erste und letzte Strophe wie üblich in unveränderter Textgestalt den Rahmen der Choralkantate bilden, stammt aus der Dichtfeder des schlesischen Theologen Johann Heermann (1585-1647), des bedeutendsten evangelischen Liederdichters zwischen Martin Luther und Paul Gerhardt; die Melodie geht zurück auf den flämischen Komponisten Jakob Regnart (1540-1599). Bachs Leipziger Textredaktor hat die Binnenstrophen des insgesamt elfstrophigen Kirchenliedes teilweise recht frei zu einer Wechselfolge von drei Rezitativen und zwei Arien umgedichtet. Gleichsam stufenweise führen die Kantatensätze von der Situation verzweifelter Ratlosigkeit (Satz 1) über das Aufkeimen von Hoffnung (Satz 2) und die Bitte, der Sündenvergebung teilhaftig zu werden (Satz 3), zu Trost und Gewissheit (Satz 4) und zu Kraft und Mut, den Anfechtungen der Hölle die Stirn zu bieten (Satz 5). Am Schluss steht die Zuversicht des Gläubigen, dass er, durch Christi Blut von Sünden gereinigt, dereinst „den Himmel kann ererben“ (Satz 6), und das Gebet um Gottes Führung in beständigem Glauben (Satz 7).

Bachs Eingangsschor folgt einem in den vorangegangenen Choralkantaten schon mehrfach bewährten Muster. Das Gesamtbild ist geprägt von einem konzertanten Orchesterpart, in den abschnittsweise die einzelnen Choralzeilen eingebettet sind. Die Kirchenliedmelodie liegt als Cantus firmus in langen Notenwerten im Sopran, verstärkt und hervorgehoben von einem Blechblasinstrument, hier einer Zugtrompete („Tromba da tirarsi“). Alt, Tenor und Bass treten kontrapunktierend hinzu, meist untereinander imitatorisch verbunden, teils aber auch homophon geführt. Eine Besonderheit des Satzes ist, dass das thematische Material sowohl des vokalen Unterstimmensatzes als auch des Orchesterparts aus dem Quintanstieg der ersten Choralzeile abgeleitet ist, sodass gleichsam auch die Instrumente beständig fragen: „Wo soll ich fliehen hin?“.

In den beiden Arien zeigt der Thomaskantor, dass seine Kunst auch nach zwanzig vorangegangenen Choralkantaten noch immer für Überraschungen gut ist. Das virtuose „Perpetuum mobile“ des Soloinstruments in der Tenor-Arie „Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle“ (Satz 3) ist offenbar unmittelbar vom Bild sprudelnden Quellwassers inspiriert. Das Soloinstrument selbst ist von Bach nicht ausdrücklich bezeichnet. Der Part steht in der Stimme der ersten Violine, war also vom Konzertmeister zu spielen, ist aber der Schlüsselung nach für ein anderes Instrument bestimmt, vielleicht eine Viola, wahrscheinlicher aber ein Violoncello piccolo, ein Instrument der Mittellage, mit dem Bach damals verschiedentlich experimentierte und mit dessen bewegtem Solo er seinen Leipziger Hörern durchaus etwas Neues und Ungewohntes geboten haben dürfte.

Ebenso neu und ungewohnt war für die Leipziger Kantatenhörer vermutlich die tiefe Trompete (in B), die in der Arie „Verstumme, Höllenheer“ (Satz 5) mit einem hochvirtuosen Part hervortritt und gleichsam mit dem Solobass wetteifert. Der Ton der Arie ist kämpferisch, heroisch. Mit dem Ruf „Verstumme!“ wird dem „Höllenneer“ Einhalt geboten; und im Wechsel von *piano* und *forte* im Orchester scheint sich zu spiegeln, wie es verstummt, um freilich alsbald wieder aufzubegehren.

Ruhe und Sammlung kehrt danach wieder ein mit dem als Gebet formulierten schlichten vierstimmigen Schlusschoral.

MACHE DICH, MEIN GEIST, BEREIT, BWV 115

Bachs Choralkantate für den 22. Sonntag nach Trinitatis entstand zum 5. November 1724. Die zugrunde liegende Kirchenlieddichtung ist ein Werk des Dresdner Hofbeamten Johann Burchard Freystein (1671-1718); die zugehörige Melodie stammt aus dem 17. Jahrhun-

dert. Das Lied ist eine Ermahnung des Christen zu Wachsamkeit und Gebet. Eine Beziehung zum Evangelium des Sonntags, Matthäus 18, 23-35, dem Gleichnis vom Schalksknecht (dem der König großmütig all seine Schulden erlässt und der um so unbarmherziger mit seinen eigenen Schuldnern verfährt), besteht nur am Rande und klingt nur gelegentlich an, so etwa, wenn es in der Sopran-Arie (Satz 4) heißt: „Bitte bei der großen Schuld/deinen Richter um Geduld“. Vielleicht war es Sache des Predigers, das Band zwischen Kantatentext und Evangelium enger zu knüpfen.

Wie so oft in den Eingangsschören seiner Choral-kantaten (und auch bei *Wo soll ich fliehen hin*) lässt Bach auch hier die Kirchenliedstrophe zeilenweise in einen konzertanten Orchestersatz hinein erklingen. Der Cantus firmus liegt im Sopran, verstärkt von einem Horn. Alt, Tenor und Bass begleiten die Melodie in teils imitatorischem, teils homophonem Satz. Der Orchesterpart ist diesmal thematisch ganz selbständig. Wie schon bei den Kantaten zum 14. und zum 17. Sonntag nach Trinitatis, *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) und *Ach, lieben Christen, seid getrost* (BWV 114), greift Bach auf den Satztypus der Chaconne zurück, einen stark stilisierten feierlichen Tanz aus der Tradition der französischen Oper, der musikalisch besonders durch Ostinato- und Variationselemente charakterisiert ist. Der Orchestersatz zeichnet sich durch ungewöhnliche Transparenz und aparte Farbigkeit aus: Über dem Basso continuo konzertieren nicht mehr als drei Stimmen, eine Querflöte, eine Oboe d'amore und die zu einer einzigen Stimme zusammengefassten beiden Violinen samt Viola. Ihrem kammermusikalischen Wechselspiel ist im Verlauf des Satzes viel Raum gegönnt. Die musikalische Darstellung des Textinhaltes beschränkt sich darauf, einzelne Wörter wie „flieh“ (in der zweiten Textzeile) oder „Versuchung“ (in der letzten Textzeile) durch chromatische Wendungen und harmonische Eintrübungen zu illustrieren.

Die beiden Arien der Kantate sind Kabinettstücke auf je eigene Weise. Die Alt-Arie „Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?“ (Satz 2) beginnt als musikalische Schlummerszene, wie sie jeder Oper der Zeit Ehre gemacht hätte. Über langsam fortschreitenden Streicherharmonien bewegt sich eine schwerblütige Siciliano-Melodie, dann löst sich aus dem Orchestersatz träumerisch das Solo einer Oboe d'amore, um alsbald wieder einzumünden in einen langen, gleichsam „schlafenden“ Ruheton. Der Text der Singstimme ist gleichwohl nicht ein Lobpreis des Schlafes, sondern Ermunterung zur Wachsamkeit, Warnung vor Gefahr für das Seelenheil: „Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken/und, wo du nicht wachest,/im Schläfe des ewigen Todes bedecken“. Das Bedrohliche der Situation wird musikalisch in dramatischer Zuspitzung mit einem plötzlichen Tempoumschlag vom *Adagio* ins *Allegro* unterstrichen.

Die Sopran-Arie „Bete aber auch dabei“ (Satz 4) steht dazu in größtem Kontrast. Alles Theatralische liegt ihr fern. Ihr Text handelt vom Gebet, von der Bitte um Gottes Geduld und um Vergebung der Sünden, und die Musik umgibt die Worte mit einer Atmosphäre der Demut und Andacht. Zugleich ist dies ein Stück erlebtester Kammermusik. Über dem dezent harmonie-stützenden Generalbaß zeichnen Flöte und Violoncello piccolo ihre ausdrucksvollen Melodielinien und spinnen sie ohne jede Unterbrechung fort, während abschnittsweise die Singstimme mit edler Kantilene gleichsam als drittes Soloinstrument hinzutritt.

Der schöne, schlichte Schlusschoral entlässt die Hörer der Kantate mit dem Fazit: „Drum so lasst uns immerdar/wachen, flehen, beten ...“.

© Klaus Hofmann 2005

ANMERKUNGEN ZUR EINSPIELUNG

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 80

Wir kennen die Entstehungsgeschichte dieser Kantate nur bruchstückhaft. Wie Klaus Hofmann schreibt, basiert sie auf der Kantate BWV 80a, die während Bachs Weimarer Zeit für den Sonntag Oculi des Jahres 1715 komponiert wurde, den vierten Sonntag vor Ostern im protestantischen Kirchenkalender. Man weiß, daß Bach das Werk in Leipzig überarbeitet hat; wann diese Fassung – BWV 80b – erstmals aufgeführt wurde, ist indes ungewiß. Folgende Quellen sind zu diesem Werk überliefert:

- 1) BWV 80a: nur die Gesangstexte.
- 2) BWV 80b: Von Bachs eigenhändiger Partitur ist nur eine einzige Seite (die erste) überliefert, die wiederum in drei Teilen aufbewahrt ist: im Musée Adam Mickiewicz in Paris, im Saltikow-Museum in St. Petersburg und der Sammlung von William Scheide in Princeton/USA. Sie enthält den ersten Satz (vierstimmiger Choral) und den zweiten Satz (Arie für Sopran und Baß) bis zum 20. Takt. Die restlichen Seiten sowie alle Originalstimmen sind verloren.
- 3) BWV 80: Bachs eigene Partitur und die Originalstimmen sind verloren. Die erste überlieferte Quelle ist das Partiturmanuskript in der Handschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol.

Christoph Wolff ist der Ansicht, daß die in Leipzig revidierte Fassung BWV 80b 1732 uraufgeführt wurde, während das Bach Compendium die Möglichkeit erwägt, daß sie in einer nicht mehr existenten Version unter den Choralkantaten des Jahres 1724 aufgeführt wurde. In Anbetracht des Wasserzeichens auf dem Fragment des St. Petersburger Manuskriptfragments von BWV 80b schreibt Frieder Remp in Editionsbericht der Neuen Bach-Ausgabe, daß das Werk 1727, 1728 oder 1731 uraufgeführt wurde – eine Ansicht, die mit derjenigen von Klaus Hofmann übereinstimmt.

Da unsere Reihe sich derzeit mit den Choralkantaten der Jahre 1724 und 1725 beschäftigt, hätte die Kantate also eigentlich erst zu einem späteren Zeitpunkt aufgenommen werden müssen. Weil aber das Erstaufführungsjahr unbekannt ist und keine andere Choralkantate aus dem Jahr 1724 zum alljährlich begangenen Reformationsfest existiert, haben wir uns im Anschluß an das Bach Compendium entschlossen, den Choralkantatencharakter der Kantate BWV 80 zu betonen und das Werk im Zusammenhang mit den Choralkantaten einzuspielen.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

Das Obligatinstrument im dritten Satz

Dieses Werk ist in der Bachschen Partitur (British Museum) und im originalen Stimmensatz (Bach-Archiv Leipzig) überliefert. Es gibt also keine wesentlichen Probleme hinsichtlich der Aufführung – bis auf die Wahl eines Obligatinstruments für den dritten Satz, eine Tenor-Arie.

Diese fließende Obligatstimme, die vor Gottes Güte überzuquellen scheint, steht in Bachs Partitur im Altschlüssel, ohne daß das vorgesehene Instrument genannt würde. Im originalen Stimmensatz gehört es zur Ersten Violine, nicht zur Viola, doch handelt es sich um den einzigen Satz, der dort im Altschlüssel steht. Der Stimmumfang unterschreitet nie den tiefsten Ton der Violine (G), so daß sowohl die Viola wie die Violine denkbar wären. Alfred Dürr hat auf das Violoncello piccolo hingewiesen (S. 152 im Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe I/24), doch der gesamte Stimmumfang macht diese Annahme eher unwahrscheinlich.

Da die Verwendung eines anderen Schlüssels ein anderes Instrument (wenn auch nicht unbedingt einen anderen Musiker) nahelegt, haben wir bei unserer Einspielung für diesen Part die Viola verwendet.

© Masaaki Suzuki 2005

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

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat sich für seine Einspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs bei BIS einen hervorragenden Ruf erworben. Das 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikdirektor, gegründete Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, japanische Hörer mit bedeutenden Werken des Barock auf historischem Instrumentarium vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles schon sagt, konzentriert es sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jenen protestantischen deutschen Komponisten, die ihm vorangingen und ihn beeinflussten, wie etwa Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm. Das BCJ besteht aus einem Barockorchester und einem Chor; zu seinen größeren Projekten gehören eine Konzertsreihe mit Bach-Kantaten (4 Konzerte pro Jahr) und ein Vielzahl von Instrumentalkonzerten. Außerdem führt das BCJ Meisterwerke wie Bachs *Matthäus-Passion*, Händels *Messias* und Monteverdis *Marienvesper* sowie kleinere Werke für Solisten oder Vokalensembles auf. In Tokyo und Kobe beheimatet, tritt das BCJ nicht nur in Japan, sondern regelmäßig auch in der ganzen Welt auf – u.a. in den USA (Carnegie Hall), Australien und Europa (Bachfest Leipzig).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und wurde mit 12 Jahren Kirchenorganist. Er studierte Komposition bei Akio Ashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß studierte er in der Graduertenabteilung der Universität Orgel bei Tsuguo Hirono. Daneben studierte er Cembalo in einem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte. Danach war er von Japan aus als Solist tätig, gab häufig Konzerte in Europa und nahm an jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich teil. Masaaki Suzuki ist derzeit assoziierter Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. 2001 wurde er mit Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Die schwedische Sopranistin **Susanne Rydén** singt Musik von der Renaissance bis zur Gegenwart, hat aber ein besonderes Faible für das vielfältige und farbenreiche Repertoire der Barockzeit. Regelmäßig tritt sie in europäischen Konzertsälen und bei Festivals auf, oftmals mit so bedeutenden Dirigenten und Ensembles wie Christoph Hogwood und der Academy of Ancient Music, Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan, Roy Goodman, Nicholas McGegan, Lars Ulrik Mortensen und Cantus Cölln. Daneben gastiert sie häufig bei verschiedenen Opernbühnen. u.a. in den Titelrollen von Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*, Purcells *Dido and Aeneas*, Händels *Acis and Galathea*, Glucks *Orfeo ed Euridice* und Menottis *Amahl and the Night Visitors*.

Pascal Bertin begann seine Sängerkarriere im Alter von elf Jahren in dem von Roger de Magnée geleiteten Chœur d'Enfants de Paris, mit dem er als Solist in der ganzen Welt unter so renommierten Dirigenten wie Seiji Ozawa, Zubin Mehta und Sir Georg Solti auftrat. 1988, als er bei William Christie studierte, erhielt er den Ersten Preis für die Interpretation von Barockmusik am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Als Opern- und Oratoriensänger ist Pascal Bertin unter so bedeutenden Dirigenten wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken und Konrad Junghänel aufgetreten. Außerdem singt Pascal Bertin häufig mit führenden Ensemble Repertoire des Mittelalters und der Renaissance, und auch sein Opernrepertoire ist umfangreich. Pascal Bertin ist Gründungsmitglied des Ensembles Fons Musicae und hat das Jazz-Vokalensemble Indigo gegründet.

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

Meisterklassen an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo).

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



Des trois cantates de Johann Sebastian Bach que l'on retrouve sur cet enregistrement, deux nous ramènent à la seconde année du compositeur au poste de cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig et au projet du cycle des cantates-chorals : *Wo soll ich fliehen hin* [Où dois-je me réfugier ?] (BWV 5) et *Mache dich, mein Geist, bereit* [Allons, mon esprit, prépare-toi] (BWV 115). Le projet initial de Bach prévoyait pour chaque dimanche et chaque jour de fête de l'année liturgique une cantate dont le contenu se baserait sur des chorals luthériens se rapportant à l'évangile du jour. Ce projet a sans doute été développé en accord avec le clergé de Leipzig, notamment avec les prédicateurs des églises principales de Saint Nicolas et de Saint Thomas dans lesquelles les cantates de Bach étaient interprétées semaine après semaine. Selon une ancienne pratique leipzigoise datant d'autour de 1690, chacun des chorals luthériens sur lequel reposait la cantate pouvait faire l'objet du commentaire du prédicateur. Une partie du projet et de l'entente consistait manifestement en un développement d'un concept littéraire et musical selon lequel la mise en musique de Bach reprenait *in extenso* la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens avec leur mélodie traditionnellement utilisée alors que les autres strophes devaient être remaniées sous forme de récitatifs et d'airs. Un expert versé aussi bien en poésie qu'en théologie – dont le nom ne nous est pas parvenu – était chargé du remaniement du texte. On ne peut que spéculer sur l'identité du librettiste. Plusieurs indices laissent supposer qu'il s'agirait de l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725). Le projet initial de Bach prévoyait de couvrir la période s'étendant du premier dimanche après la Trinité (deux semaines après la Pentecôte) de 1724 jusqu'à la Trinité de l'année suivante. Le cycle de cantates s'interrompt cependant au Dimanche des Rameaux (une semaine avant Pâques) de 1725. Quatorze can-

tates manquent donc par rapport au projet initial. La raison de cette interruption est inconnue mais il est possible que la mort du librettiste (Stübel est décédé subitement le 31 janvier 1725) ait provoqué le manque de libretti spécialement adaptés. Bach a peu de temps plus tard repris son cycle de cantates mais, ne pouvant plus compter sur des libretti spécialement conçus, il a dû se débrouiller tantôt avec des textes liturgiques inchangés, tantôt autrement. La troisième cantate de cet enregistrement, *Ein feste Burg ist unser Gott* [Notre Dieu est un fort rempart] (BWV 80) fait partie de ces cantates.

Ein feste Burg ist unser Gott, BWV 80 NOTRE DIEU EST UN FORT REMPART

Cette cantate-choral est prévue pour la fête de la Réformation, le 31 octobre, et a une genèse compliquée et pas encore tout à fait éclaircie. Contrairement à la majorité des cantates-chorals, cette œuvre ne date pas de la seconde année de Bach à Leipzig (1724-25) mais a été conçue plus tard. Une partition de Bach qui nous est parvenue à l'état de fragment – elle s'interrompt durant le second mouvement – date des années 1728-31 si l'on en juge par le type de papier utilisé et présente une première version de la cantate (BWV 80b) où, à la place du grand chœur inaugural que l'on retrouve dans la version tardive, se trouve un simple choral à quatre voix. Cette première version cependant, autant que l'on puisse en juger, n'était de son côté pas une création originale mais provenait plutôt en majeure partie d'une cantate pour le dimanche Oculi avec, comme vers initial, *Alles, was von Gott geboren* [Tout ce qui est né de Dieu] (BWV 80a) que Bach avait composée en 1715 sur un texte du poète de la cours de Weimar, Salomon Franck (1659-1725) pour le service religieux de l'église du palais. Cette « ur-cantate » est malheureusement perdue et il n'y a que le texte qui nous soit parvenu. En fait, la cantate *Ein feste Burg ist unser Gott*

telle qu'elle nous apparaît ne diffère que légèrement de la forme de cette version originale. De la composition originale de Weimar subsistent tous les airs et les récitatifs de la cantate de la Réformation (numéros 2 à 4, 6 et 7). Les ajouts effectués à Leipzig en revanche sont le puissant premier chœur (premier mouvement) jusqu'à la strophe du chant qui est assurément le plus connu du poète et compositeur Martin Luther (1483-1546) et le choral suivant jusqu'à la troisième strophe « Und wenn die Welt voll Teufel wär » [Le monde entier plein de démons] (cinquième mouvement). De plus, Bach a par la suite ajouté la seconde strophe du cantique dans l'air « Alles, was von Gott geboren » [Tout ce qui est né de Dieu]. Cet ajout était possible car dans cet air et ce, dès la version de Weimar, la mélodie du chant de Luther était jouée par le hautbois en tant que *cantus firmus*. On peut donc facilement ajouter une ligne de soprano supplémentaire pour l'interprétation de la seconde strophe du chant. Cette seconde strophe, « Mit unsrer Macht ist nichts getan » [Notre pouvoir n'est en fait rien], constituait à l'origine, dans un simple mouvement de chœur à quatre voix, la fin de la cantate de Weimar. À sa place, on retrouve maintenant une quatrième strophe, « Das Wort sie sollen lassen stahn » [Il nous faut arrêter la parole], alors que Bach semble avoir complètement remanié musicalement le mouvement final de choral.

Le résultat final réunit les quatre strophes du cantique aux sections de l'œuvre composée auparavant à Weimar. Quant au moment où notre cantate a pris sa forme finale, on ne peut qu'affirmer que cela ne date d'avant la genèse de la version originale de Leipzig (donc pas avant 1728) ni d'après le milieu des années 1740, c'est-à-dire à l'époque de la plus ancienne source qui nous soit parvenue : une copie de la main de l'élève et gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol (1719-1759).

Le chœur initial de cette cantate est l'un des meilleurs que Bach ait composés pour celles-ci. Le mouve-

ment est conçu comme un motet, sans introduction ou intermède instrumental, clairement dans le style de la polyphonie vocale du 16^e siècle, une allusion certaine à l'époque de la conception du cantique. Tous les vers du chœur sont traités en imitation stricte. De plus, les thèmes sont plus ou moins librement dérivés de la mélodie du choral. Le sommet de la construction contrapuntique se trouve dans le *cantus firmus* traité en canon et qui n'est cependant pas tenu par les voix mais plutôt par trois hautbois à l'unisson dans le registre aigu et par la basse continue avec l'orgue et la violone (contrebasse) dans le registre grave.

Les deux airs suivants, « Alles, was von Gott geboren » [Tout ce qui est né de Dieu] (second mouvement) et « Komm in mein Herzenshaus » [Viens chez moi dans mon cœur] (quatrième mouvement) établissent, tout à fait en accord avec leur texte respectif, un contraste musical – violent d'un côté, simplement touchant de l'autre –. Dans le chœur « Und wenn die Welt voll Teufel wär » [Le monde entier plein de démons] (cinquième mouvement), Bach profite du texte rétif et provoquant présenté par le chœur dans un unisson puissant pour déchaîner dans l'orchestre une atmosphère belliqueuse. Un antipode est produit par le duo « Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen » [Comme ils sont bienheureux ceux qui portent la parole de Dieu] (septième mouvement), un mouvement beau et expressif avec une instrumentation exquise dans lequel le traitement imitatif du hautbois da caccia et du violon solo établit un climat de subtile musique de chambre où la voix cependant, surtout aux mots « Wie selig sind doch die » [Combien bienheureux sont ceux] et « doch selger ist das Herz » [Mais plus heureux est le cœur] en tierces et en sixtes parallèles, s'exprime avec ardeur et chaleur.

La cantate de la Réformation de Bach, en plus de sa genèse compliquée a une postérité tout aussi particulière : Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), le pre-

mier fils du cantor de l'église Saint Thomas, a, durant son service en tant qu'organiste à Halle (de 1746 à 1764), arrangé les deux grands mouvements choraux de cette cantate, le premier chœur et le cinquième mouvement, à l'occasion d'une représentation en tant que musique de la Réformation et leur a ajouté des trompettes et des timbales. L'« extension », hautement efficace, a été considérée au 19^e siècle dans le cadre de la première édition des œuvres complètes de Bach (1870) comme authentique et c'est ainsi que cette cantate a été éditée et, depuis, toujours interprétée. Manifestement, on ne pouvait s'imaginer que Bach ait pu se priver du lustre de ces instruments « royaux » pour la fête de la Réformation. Mais ce fut cependant exactement le cas et ce, pour une raison particulière et politique : en 1697, le Prince-Électeur de Saxe, Auguste-le-fort, pour parvenir à la couronne polonaise a dû quitter la religion luthérienne et embrasser la foi catholique. Par la suite, à l'occasion des fêtes de la Réformation des églises protestantes de la province, une certaine retenue était de mise, y compris en ce qui concernait la musique. À Halle qui n'appartenait alors pas à la Saxe mais qui était plutôt un domaine brandebourgeois et prussien, on s'attendait donc tout simplement à ce que le triomphe de l'enseignement luthérien soit célébré avec l'opulence des timbales et des trompettes comme cela se produisit avec cet arrangement de la main du fils de Bach.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5 OÙ DOIS-JE ME RÉFUGIER ?

Cette cantate composée pour le 19^e dimanche après la Trinité a été créée à l'office religieux du 15 octobre 1724. L'évangile de ce dimanche (Matthieu 9, 1 à 8) raconte comment Jésus guérit un paralytique avec ces paroles : « Aie confiance, mon enfant, tes péchés sont remis ». La cantate commence à ce moment. Elle est la

voix des chrétiens qui, tourmentés par leurs péchés, prennent cependant conscience de la rémission des péchés par la crucifixion de Jésus et parviennent à ressentir consolation, force et assurance. Le cantique qui a inspiré cette cantate et dont la première et la dernière strophe ont comme d'habitude été laissées inchangées, a été écrit par le théologien silésien Johann Heermann (1585-1647), le plus important poète religieux protestant après Martin Luther et avant Paul Gerhardt. On doit la mélodie au compositeur flamand Jakob Regnart (1540-1599). Le librettiste leipzigois de Bach a en partie adapté librement les autres strophes du cantique qui en comptait onze en une succession de trois récitatifs et deux airs. Parallèlement, la cantate passe progressivement du doute profond (premier mouvement) à la naissance de l'espoir (second mouvement), à la prière pour une rémission partielle des péchés (troisième mouvement), à la consolation et à l'assurance (quatrième mouvement), jusqu'à la prière pour obtenir force et courage face à la tentation de l'enfer (cinquième mouvement). À la fin, on assiste à l'assurance du croyant qu'un jour, purifié de ses péchés par le sang du Christ, il pourra « gagner le ciel » (sixième mouvement) et à la prière pour être guidé par Dieu dans une foi éternelle (septième mouvement).

Le premier chœur de Bach suit le modèle maintes fois repris dans les cantates-chorals précédentes. L'impression d'ensemble est marquée par une partie orchestrale à l'allure concertante dans laquelle s'insèrent, fragmentés, les vers du choral. La mélodie liturgique est utilisée en un *cantus firmus* fait de notes en valeurs longues à la partie de soprano, enrichie et mise en valeur par un cuivre, ici une trompette à coulisse (« Tromba da tirarsi »). Les parties d'alto, de ténor et de basse sont traitées en contrepoint, la plupart du temps reliées entre elles par un traitement imitatif mais qui s'exercent également parfois de manière homophonique. Une particularité de ce mouvement tient au matériel thé-

mentale ainsi qu'aux voix graves et aux parties instrumentales qui dérivent du saut de quinte du premier vers du choral donnant l'impression que les instruments demandent également « où dois-je me réfugier ? ».

Dans les deux airs, le cantor de l'église Saint Thomas démontre que même après avoir produit vingt cantates-chorals, il parvient toujours à nous surprendre. Le *perpetuum mobile* virtuose de l'instrument soliste dans l'air de ténor « Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle » [Répands-toi en abondance, ô source divine] (troisième mouvement) est manifestement inspiré par l'image d'une source d'eau jaillissante. L'instrument soliste n'est cependant pas expressément spécifié par Bach. La partie de cet instrument soliste se trouve dans la partition du premier violon et devait ainsi être jouée par le premier violon solo (*Konzertmeister*) mais, si on se fie à la clé, elle se destine à un autre instrument, peut-être un alto ou vraisemblablement un violoncelle piccolo, un instrument au registre intermédiaire avec lequel Bach s'est livré à diverses expériences et grâce auquel il a pu présenter aux auditeurs de Leipzig quelque chose de nouveau et d'inhabituel.

Tout aussi neuf et inhabituel pour les premiers auditeurs de cette cantate est l'emploi de la trompette grave (en si bémol) qui s'exprime avec une grande virtuosité dans l'air « Verstumme, Hölleheer » [Reste muette, armée infernale] (cinquième mouvement) et qui, en même temps, rivalise avec la basse soliste. L'air a un ton résolument belliqueux et héroïque. Au mot « Verstumme ! » [Reste muet !], il est ordonné à « l'armée » de se taire et le passage de piano à forte de l'orchestre semble refléter la manière dont elle se tait et, à vrai dire, comment elle reprend aussitôt la révolte.

Une atmosphère de calme et de recueillement revient avec le choral de prière qui s'exprime simplement à quatre voix.

MACHE DICH, MEIN GEIST, BEREIT, BWV 115 ALLONS, MON ESPRIT, PRÉPARE-TOI

Cette cantate-choral composée pour le 22^e dimanche après la Trinité a été créée le 5 novembre 1724. Le texte du cantique à la base de cette œuvre a été écrit par l'officier à la cour Johann Burchard Freystein (1671-1718) de Dresde et sa mélodie date du 17^e siècle. Ce cantique incite les chrétiens à la vigilance et à la prière. Le lien avec l'évangile du jour (Matthieu 18, 23-35 : la parabole dans laquelle un roi se montre indulgent envers l'un de ses débiteurs qui à son tour agit de manière impitoyable avec son propre débiteur) est quelque peu ténu et n'apparaît qu'occasionnellement, notamment dans l'air de soprano (quatrième mouvement) où l'on entend : « Bitte bei der großen Schuld / deinen Richter um Geduld » [Prie pour tes grosses fautes / Que le juge soit patient]. Peut-être incombait-il au prédicateur de lier de manière plus étroite le texte de la cantate à l'évangile du jour.

Comme si souvent dans les chœurs initial de ses cantates-chorals (comme dans *Wo soll ich fliehen hin*), Bach fait encore une fois apparaître la strophe du cantique vers après vers intercalée dans une partie orchestrale d'allure concertante. Le *cantus firmus* se trouve à la partie soprano, soutenue ici par un cor. L'écriture des parties d'alto, de ténor et de basse est tantôt imitative, tantôt homophonique. La partie d'orchestre est cette fois-ci cependant complètement indépendante du point de vue thématique. Comme pour les cantates du 14^e dimanche après la Trinité, *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78) et du 17^e dimanche après la Trinité, *Ach, lieben Christien, seid getrost* (BWV 114), Bach recourt ici à la forme de la chaconne, une danse solennelle fortement typée qui provient de l'opéra français et qui se caractérise musicalement notamment par des éléments traités en *ostinato* et en variations. La partie instrumentale se distingue par une transparence inhabituelle et une couleur originale : sur la basse continue, pas plus de trois

voix s'expriment : une flûte à bec, un hautbois d'amour et, réunis à l'unisson, les deux parties de violon ainsi que les altos. Le jeu d'alternance dans une ambiance de musique de chambre s'accorde dans ce mouvement beaucoup de place. La représentation musicale du contenu du texte se limite à n'illustrer que quelques mots comme « fleh » [supplie] (dans le second vers) et « Versuchung » [tentation] (dans le dernier vers) par des tournures chromatiques et des perturbations harmoniques.

Les deux airs de la cantate sont, chacune à leur manière, des pièces de choix. L'air d'alto « Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch? » [Ah, âme somnolente, quoi? tu dors encore?] (second mouvement) commence comme une scène du sommeil telle qu'on la retrouvait alors dans des opéras. Sur une harmonie qui progresse lentement aux cordes, une mélodie grave à la manière d'une sicilienne évolue, puis le hautbois d'amour, traité en soliste, se dégage révésement de l'orchestre pour aussitôt déboucher de nouveau dans une atmosphère languissante et « somnolente ». Le texte chanté par la voix soliste n'est cependant pas une ode au sommeil mais plutôt une exhortation à la vigilance et un avertissement face aux dangers pour le salut de l'âme : « Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken / und, wo du nicht wachest, / im Schafe des ewigen Todes bedecken » [Le châtimeur pourrait soudainement t'éveiller / et si tu ne veillais pas / le sommeil de la mort éternelle te couvrirait]. L'aspect menaçant de la situation est souligné musicalement par un assombrissement dramatique avec un changement brutal de tempo qui passe d'*adagio* à *allegro*.

L'air de soprano, « Bete aber auch dabei » [Priez mais à ce moment] (quatrième mouvement) constitue, par rapport à l'air précédent, un contraste extrême. Tout effet de théâtralité en est absent. Le texte traite de la prière à Dieu pour qu'il se montre patient et qu'il nous pardonne nos péchés et la musique enrobe ici les mots d'une atmosphère d'humilité et de recueillement.

Ce mouvement est également une œuvre de musique de chambre de première qualité. Sur une basse continue qui soutient délicatement l'harmonie, la flûte et le violoncelle piccolo tracent des lignes mélodiques expressives et les entrelacent, sans interruption, alors que la voix intervient par endroit avec une cantilène noble à la manière d'un troisième instrument soliste.

Le choral final, beau et simple, laisse l'auditeur sur ces paroles : « Drum so lasst uns immerdar / wachen, flehen, beten... » [Donc, laisse nous à jamais / veiller, implorer, prier...]

© Klaus Hofmann 2005

NOTE DE LA PRODUCTION

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 80

NOTRE DIEU EST UN FORT REMPART

Nous ne possédons pas d'informations permettant de déterminer comment cette cantate a vu le jour. Tel que Klaus Hofmann le mentionne, elle est basée sur la cantate BWV 80a composée en 1715 pendant la période weimarienne de Bach pour Oculi, le quatrième dimanche avant Pâques dans le calendrier liturgique luthérien. On sait que Bach a révisé cette œuvre durant sa période leipzigoise et que cette révision porte maintenant le numéro de catalogue BWV 80b mais on ne sait quand elle fut créée dans sa version révisée. Le matériel qui existe encore aujourd'hui en relation avec cette œuvre est :

- 1) BWV 80a : la partie vocale seule.
- 2) BWV 80b : la propre partition de Bach n'existe que sous la forme d'une seule page (la première) divisée en trois parties et conservée dans les collections du Musée Adam Mickiewicz à Paris, au Musée Saltikov à Saint Pétersbourg et dans la collection William Scheide à Princeton aux Etats-Unis. Elle comprend le premier mouvement (choral à quatre voix) et le second mouvement (air pour soprano et basse) jusqu'à la vingtième

mesure. Les pages à partir de la seconde et toutes les parties individuelles originales sont perdues.

3) BWV 80: la propre partition de Bach et les parties individuelles originales sont perdues. Le matériel existant le plus ancien est la partition d'orchestre de la main du gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol.

Christoph Wolff estime que l'œuvre BWV 80b, la version que Bach a révisée à Leipzig, a été créée en 1723 alors que le Compendium de Bach évoque la possibilité que cette interprétation ait pu être consacrée à une version qui n'existe plus aujourd'hui en prenant pour acquis qu'elle a pu être interprétée parmi les cantates-chorales en 1724. En tenant compte du filigrane du fragment du propre manuscrit de Bach de BWV 80b à Saint Pétersbourg, Frieder Rempp affirme dans ses notes introductives à la partition dans la Nouvelle Édition de Bach que l'œuvre a été créée en 1727, en 1728 ou en 1731, une supposition qui est en accord avec celle de Klaus Hofmann.

En tenant ainsi compte que notre série concerne les cantates-chorales de 1724 et 1725, cette cantate doit selon toute vraisemblance avoir été interprétée plus tard. Cependant, en gardant à l'esprit que l'année de la création est incertaine et qu'aucune autre cantate datant de 1724 n'aurait pu être interprétée à l'occasion de la fête de la Réformation qui aurait dû être invariablement célébrée chaque année, nous avons décidé de souligner le caractère de la cantate BWV 80 en tant que cantate-choral et de suivre les prescriptions du Compendium de Bach et ainsi, d'interpréter cette œuvre en tant que cantate-choral.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

OÙ DOIS-JE ME RÉFUGIER?

L'instrument obligé du troisième mouvement, aria

Cette œuvre existe sous la forme du manuscrit de la main même de Bach (au British Museum) et des par-

ties individuelles originales (dans les Archives Bach de Leipzig). Il n'y a ainsi aucun problème majeur en ce qui concerne l'interprétation bien que le choix d'un instrument obligé pour l'air de ténor du troisième mouvement soulève en effet des questions.

La partie fluide obligée qui semble déborder de la générosité de Dieu est écrite dans la clé d'ut troisième ligne, dans la propre partition de Bach mais celui-ci ne spécifie pas l'instrument pour lequel elle se destine. Dans les parties individuelles, on retrouve cet *obligato* dans la partition du premier violon plutôt que dans celle d'alto mais il s'agit du seul mouvement dans la partition du premier violon écrite en clé d'ut troisième ligne. Un examen attentif de la partition montre qu'à aucun moment ne survient une note plus grave que la note la plus grave du violon, sol, et que cet *obligato* peut ainsi être joué aussi bien à l'alto qu'au violon. Alfred Dürr suggère que cette partie était prévue pour violoncelle soprano (p. 152 de la section éditoriale I/24 de la Nouvelle Édition Bach), mais le registre utilisé rend cette assertion difficile à soutenir.

Pour cet enregistrement, puisque le changement de clé implique un changement d'instrument, même si le musicien demeure le même, nous avons attribué cette partie à l'alto.

© Masaaki Suzuki 2005

Cet enregistrement a été réalisé à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle a été construite dans le but de devenir un lieu de concerts, notamment d'orgue, et c'est pourquoi une attention spéciale a été accordée à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style

baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Bach Collegium Japan** (BCJ) s'est forgé une réputation pour ses enregistrements des cantates religieuses de Johann Sebastian Bach réalisés chez BIS depuis 1995. Fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en occupe le poste de directeur musical, le BCJ a comme objectif d'initier le public japonais aux interprétations des grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Comme le nom de l'ensemble l'indique, le BCJ se concentre sur les œuvres de Johann Sebastian Bach ainsi que sur la musique protestante allemande de compositeurs qui l'ont précédé et influencé comme Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm. Le BCJ comprend un orchestre baroque et un chœur et parmi ses activités importantes, on retrouve une série annuelle de quatre concerts consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'à des œuvres instrumentales. De plus, le BCJ interprète des chefs-d'œuvres tels la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi ainsi que des œuvres à effectif réduit pour solistes ou ensembles vocaux. Basé à Tokyo et à Kobe, le BCJ, en plus du Japon, se produit un peu partout à travers le monde, notamment aux États-Unis (à Carnegie Hall), en Australie et en Europe (entre autres au Festival Bach de Leipzig).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo). Après y avoir obtenu un diplôme, il entre aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il étudie également le clavecin au sein d'un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il s'inscrit au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam où il étudie le

clavecin avec Ton Koopman ainsi que l'orgue avec Piet Kee. C'est alors qu'il commence à se produire en tant que soliste dans son pays d'origine, donne de fréquents concerts en Europe et participe à des tournées annuelles, notamment en Hollande, en Allemagne et en France. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à l'Université Geijutsu de Tokyo. Il reçoit en 2001 la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il réalise de nombreux enregistrements, notamment de nombreux disques loués par la critique et consacrés à la musique vocale et à des œuvres instrumentales chez BIS, incluant l'intégrale en cours des cantates religieuses de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, une intégrale des œuvres de Bach pour clavecin.

La soprano suédoise **Susanne Rydén** possède un répertoire qui s'étend de la Renaissance à la musique contemporaine mais elle marque une prédilection pour le répertoire riche et coloré de l'époque baroque. Elle se produit régulièrement dans le cadre de plusieurs festivals ainsi que dans les salles de concerts d'Europe et travaille le plus souvent en compagnie de chefs et ensembles aussi réputés que Christopher Hogwood et l'Academy of Ancient Music, le Bach Collegium Japan et Masaaki Suzuki, Roy Goodman, Nicholas McGegan, Lars Ulrik Mortensen et le Cantus Cölln. Elle est également fréquemment invitée par différentes maisons d'opéras où elle a notamment chanté les rôles-titres de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Didon et Énée* de Purcell, *Acis et Galathée* de Haendel, *Orphée et Eurydice* de Gluck ainsi qu'*Amahl et les visiteurs du soir* de Menotti.

Pascal Bertin débute sa carrière de chanteur à l'âge de onze ans avec le Chœur d'enfants de Paris dirigé par Roger de Magnée avec lequel il se produit en soliste à travers le monde avec des chefs tels Seiji Ozawa, Zubin

Mehta et Sir Georg Solti. En 1988, alors qu'il étudie avec William Christie, il reçoit le Premier prix d'interprétation de musique baroque du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il se produit en tant que chanteur d'opéra et interprète d'oratorios avec des chefs tels Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken et Konrad Junghänel. Pascal Bertin chante également avec les ensembles les plus réputés avec lesquels il interprète des œuvres du Moyen-Âge et de la Renaissance et son répertoire à l'opéra est très vaste. Il est un membre-fondateur de l'ensemble Fons Musicae et a également fondé l'ensemble vocal de jazz Indigo.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au « Limburger Domsingknaben » (« Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg »). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de « Cantus Cölln », l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de « Gilles Binchois » (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Depuis 2000, il enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis (à Bâle en Suisse) et donne des classes de maître à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo).

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





SUSANNE RYDÉN



PASCAL BERTIN



GERD TÜRK



PETER KOOIJ

EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT, BWV 80

1. [CHORUS]

Ein feste Burg ist unser Gott,
Ein gute Wehr und Waffen;
Er hilft uns frei aus aller Not,
Die uns itzt hat betroffen.
Der alte böse Feind,
Mit Ernst er's jetzt meint,
Groß Macht und viel List
Sein grausam Rüstung ist,
Auf Erd ist nicht seinsgleichen.

2. ARIA (& CHORAL) *Baß, Sopran*

Baß: Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.

Sopran: Mit unsrer Macht ist nichts getan,
Wir sind gar bald verloren.

Es streit' vor uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren.

Baß: Wer bei Christi Blutpanier
In der Taufe Treu geschworen,
Siegt im Geiste für und für.

Sopran: Fragst du, wer er ist?

Er heißt Jesus Christ,

Der Herre Zebaoth,

Und ist kein andrer Gott,

Das Feld muss er behalten.

Baß: Alles, was von Gott geboren,
Ist zum Siegen auserkoren.

3. RECITATIVO *Baß*

Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe,

Da Jesus sich

Mit seinem Blute dir verschriebe,

Wormit er dich

Zum Kriege wider Satans Heer und wider Welt, und Sünde

Geworben hat!

Gib nicht in deiner Seele

1. [CHORUS]

A mighty fortress is our God
A good defence and weapon;
He willingly helps us out of our distress,
That has now befallen us.
The old, wicked enemy
Is now seriously determined,
His terrible weapons are
Great strength and much cunning,
He has no equal on earth.

2. ARIA (AND CHORALE) *Bass, Soprano*

Bass: Everything that is born of God
Is destined to be victorious.

Soprano: By our own strength nothing can be achieved,
We would soon be lost.

The righteous man, chosen by God himself,
Does battle on our behalf.

Bass: He who has sworn true allegiance
To the blood-stained banner of Christ
Will forever win in spirit.

Soprano: Do you ask who he is?

His name is Jesus Christ,

The Lord of Sabaoth,

And there is no other God,

The field must remain his.

Bass: Everything that is born of God
Is destined to be victorious.

3. RECITATIVE *Bass*

Consider, child of God, the great love

That Jesus,

With His blood, assigned to you,

With which He recruited you

In the war against Satan's host,

Against the world and sin!

Do not offer room in your soul

Dem Satan und den Lastern statt!
Laß nicht dein Herz,
Den Himmel Gottes auf der Erden,
Zur Wüste werden!
Bereue deine Schuld mit Schmerz,
Dass Christi Geist mit dir sich fest verbinde!

4. ARIA *Sopran*

Komm in mein Herzenshaus,
Herr Jesu, mein Verlangen!
Treib Welt und Satan aus
Und lass dein Bild in mir erneuert prangen!
Weg, schnöder Sündengraus!

5. CHORAL

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollten uns verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es soll uns doch gelingen.
Der Fürst dieser Welt,
Wie saur er sich stellt,
Tut er uns doch nicht,
Das macht, er ist gericht',
Ein Wörtlein kann ihn fällen.

6. RECITATIVO *Tenor*

So stehe dann bei Christi blutgefärbten Fahne,
O Seele, fest
Und glaube, dass dein Haupt dich nicht verlässt,
Ja, dass sein Sieg
Auch dir den Weg zu deiner Krone bahne!
Tritt freudig an den Krieg!
Wirst du nur Gottes Wort
So hören als bewahren,
So wird der Feind gezwungen auszufahren,
Dein Heiland bleibt dein Hort!

For Satan and a life of sin!
Do not let your heart,
God's heaven on this earth,
Become a wasteland!
Make amends for your guilt with pain,
So that Christ's spirit may be closely united with you!

4. ARIA *Soprano*

Come into my heart's dwelling,
Lord Jesus, my desire!
Drive out the world and Satan
And let your image be resplendent in me anew!
Go hence, despicable horror of sin!

5. CHORALE

And if the world were full of devils
That desired to consume us,
We should not be so sorely afraid;
We should be sure of success.
The prince of this world,
However angry he may appear,
Will do us no harm,
That is because he has been judged
A single word can bring him down.

6. RECITATIVO *Tenor*

So by Christ's blood-stained flag,
O soul, stand fast
And have faith that your leader will not abandon you,
Yea, that His victory
Will also prepare the way to your own crown!
Go joyfully into war!
If you will only hear
And keep God's word,
Then the enemy will be forced to retreat,
Your Saviour will remain your treasure!

7. ARIA *Alt, Tenor*

Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen,
Doch selger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt!
Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt.

8. CHORAL

Das Wort sie sollen lassen stahn
Und kein' Dank dazu haben.
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
Laß fahren dahin,
Sie habens kein' Gewinn;
Das Reich muss uns doch bleiben.

7. ARIA *Alto, Tenor*

How blessed are they who bear God in their mouths,
But happier still is the heart that bears Him in faith!
It will remain unvanquished and can strike at the foe
And will finally be crowned when it conquers death.

8. CHORALE

They shall leave His word behind
And not be grateful for it.
He is with us, according to His plan,
With His spirit and gifts.
Even if they rob us of our bodies,
Of our goods, honour, children and wives,
Let them go,
They will not profit from that;
The kingdom must yet remain ours.

WO SOLL ICH FLIEHEN HIN, BWV 5

1. [CHORUS]

Wo soll ich fliehen hin,
Weil ich beschweret bin
Mit viel und großen Sünden?
Wo soll ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme,
Mein Angst sie nicht wegnähme.

1. [CHORUS]

Where shall I find refuge,
As I am encumbered
With many great sins?
Where shall I find salvation?
If all the world were to gather here,
It would not take away my fear.

2. RECITATIVO *Baß*

Der Sünden Wust hat mich nicht nur befleckt,
Er hat vielmehr den ganzen Geist bedeckt,
Gott müßte mich als unrein von sich treiben;
Doch weil ein Tropfen heiliges Blut
So große Wunder tut,
Kann ich noch unverstoßen bleiben.
Die Wunden sind ein offnes Meer,
Dahin ich meine Sünden senke,
Und wenn ich mich zu diesem Strome lenke,
So macht er mich von meinen Flecken leer.

2. RECITATIVE *Bass*

The turmoil of sins has not only stained me,
More than that, it has covered my entire soul,
God would have to reject me as somebody unclean;
But because a drop of His holy blood
Can do such great wonders,
I can still remain unrejected.
The wounds are an open sea,
Where I may sink my sins,
And if I find my way to this water,
It will absolve me of my stains.

11 3. ARIA Tenor

Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle,
Ach, walle mit blutigen Strömen auf mich!
Es fühlet mein Herze die tröstliche Stunde,
Nun sinken die drückenden Lasten zu Grunde,
Es wäschet die sündlichen Flecken von sich.

12 4. RECITATIVO A TEMPO Alt

Mein treuer Heiland tröstet mich,
Es sei verscharrt in seinem Grabe,
Was ich gesündigt habe;
Ist mein Verbrechen noch so groß,
Er macht mich frei und los.
Wenn Gläubige die Zuflucht bei ihm finden,
Muß Angst und Pein
Nicht mehr gefährlich sein
Und alsobald verschwinden;
Ihr Seelenschatz, ihr höchstes Gut
Ist Jesu unschätzbares Blut;
Es ist ihr Schutz vor Teufel, Tod und Sünden,
In dem sie überwinden.

13 5. ARIA Baß

Verstumme, Höllenheer,
Du machst mich nicht verzagt!
Ich darf dies Blut dir zeigen,
So musst du plötzlich schweigen,
Es ist in Gott gewagt.

14 6. RECITATIVO Sopran

Ich bin ja nur das kleinste Teil der Welt,
Und da des Blutes edler Saft
Unendlich große Kraft
Bewährt erhält,
Dass jeder Tropfen, so auch noch so klein,
Die ganze Welt kann rein
Von Sünden machen,
So lass dein Blut
Ja nicht an mir verderben,

3. ARIA Tenor

Flow in abundance, o divine spring,
Oh, flow towards me in streams of blood!
My heart feels the hour of comfort,
Now my oppressive burden sinks down to the ground,
It washes away the stains of sin.

4. RECITATIVO A TEMPO Alto

My faithful saviour comforts me,
May my sins
Be entombed in His grave,
Even if my transgression is great,
He will set me free from it.
If the faithful find refuge with Him,
Then anguish and suffering
May no longer be dangerous to me
And must soon disappear;
Their soul's treasure, their finest possession
Is the priceless blood of Jesus;
It protects them from the devil, death and sins,
With its help they are victorious.

5. ARIA Bass

Fall silent, ye host of hell,
You do not dishearten me!
If I show this blood to you,
You must immediately fall silent,
This I dare in God.

6. RECITATIVO Soprano

For sure, I am only the smallest part of the world
And, since the noble flow of blood
Safely preserves
Boundlessly great power,
So that each drop, however small,
Can purify the world
Of its sins,
Then let thy blood
Not be wasted upon me,

Es komme mir zugut,
Dass ich den Himmel kann ererben.

15 7. CHORAL

Führ auch mein Herz und Sinn
Durch deinen Geist dahin,
Dass ich mög alles meiden,
Was mich und dich kann scheiden,
Und ich an deinem Leibe
Ein Gliedmaß ewig bleibe.

But let it benefit me
So that I may inherit Heaven.

7. CHORALE

Lead too my heart and mind
Through your Spirit hence
So that I may avoid everything
That can separate me from you
And I may forever remain
A member of your own body.

MACHE DICH, MEIN GEIST, BEREIT, BWV 115

16 1. [CHORUS]

Mache dich, mein Geist, bereit,
Wache, fleh und bete,
Dass dich nicht die böse Zeit
Unverhofft betrete;
Denn es ist
Satans List
Über viele Frommen
Zur Versuchung kommen.

1. [CHORUS]

Make yourself ready, my spirit,
Be alert, entreat and pray,
So that the evil time shall not
Come upon you unbidden;
Because it is
Satan's cunning
To lead many of the righteous
Into temptation.

17 2. ARIA *Alt*

Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch?
Ermuntre dich doch!
Es möchte die Strafe dich plötzlich erwecken
Und, wo du nicht wachest,
Im Schläfe des ewigen Todes bedecken.

2. ARIA *Alto*

Oh, sleepy soul – Are you still at rest?
Arouse yourself!
Punishment might suddenly awaken you
And, if you were not alert,
Conceal you in the sleep of eternal death.

18 3. RECITATIVO *Baß*

Gott, so vor deine Seele wach,
Hat Abscheu an der Sünden Nacht;
Er sendet dir sein Gnadentlicht
Und will vor diese Gaben,
Die er so reichlich dir verspricht,
Nur offene Geistesaugen haben.
Des Satans List ist ohne Grund,

3. RECITATIVO *Bass*

God, who watches over your soul,
Is disgusted at the night of sin;
He sends you His merciful light
And, in exchange for these gifts,
Which He so abundantly promises you,
Desires only that the soul's eyes are open.
The cunning of Satan is endless

Die Sünder zu bestrecken;
Brichst du nun selbst den Gnadenbund,
Wirst du die Hilfe nie erblicken.
Die ganze Welt und ihre Glieder
Sind nichts als falsche Brüder;
Doch macht dein Fleisch und Blut hiebei
Sich lauter Schmeichelei.

[19] 4. ARIA *Sopran*

Bete aber auch dabei
Mitten in dem Wachen!
Bitte bei der großen Schuld
Deinen Richter um Geduld,
Soll er dich von Sünden frei
Und gereinigt machen!

[20] 5. RECITATIVO *Tenor*

Er sehnet sich nach unserm Schreien,
Er neigt sein gnädig Ohr hierauf;
Wenn Feinde sich auf unsern Schaden freuen,
So siegen wir in seiner Kraft:
Indem sein Sohn, in dem wir beten,
Uns Mut und Kräfte schafft
Und will als Helfer zu uns treten.

[21] 6. CHORAL

Drum so lasst uns immerdar
Wachen, flehen, beten,
Weil die Angst, Not und Gefahr
Immer näher treten;
Denn die Zeit
Ist nicht weit,
Da uns Gott wird richten
Und die Welt vernichten.

As he tries to ensnare the sinner;
If you yourself now break the covenant of grace,
You will never see succour.
The entire world and its members
Are merely false brothers;
And yet your flesh and blood
Seeks only flattery from them.

4. ARIA *Soprano*

But you should also pray
During your waking hours!
In your great guilt, beg for
Patience from your Judge,
If he is to make you free of sins
And to purify you!

5. RECITATIVE *Tenor*

He longs for our calling,
He turns His gracious ear to it;
If enemies look forward to our misfortune,
We shall be victorious in His power:
As His Son, in whom we pray,
Gives us courage and strength
And will come to us as our helper.

6. CHORALE

Therefore let us forever
Be alert, entreat and pray
Because anguish, need and danger
Are coming ever closer;
For the time
Is not far off
When God will judge us
And destroy the world.

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

NEC

Tuner: Akimi Hayashi

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 6th-9th September 2003 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Dirk Lüdemann

Digital editing: Fabian Frank

Recording equipment: Neumann microphones; Studer 962 mixer; Genex 8500 MOD recorder; Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2005 & © Masaaki Suzuki 2005

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

Photograph of Susanne Rydén: © Maria Lindvall

Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1421 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki

Photo: K. Miura