

Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



34

Wie schön leuchtet der Morgenstern
CANTATAS ▶ 1 ▶ 126 ▶ 127

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 34 · LEIPZIG 1725

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN, BWV 1

22'23

Kantate zum Fest Mariae Verkündigung (25. März 1725)

Text: [1, 6] Philipp Nicolai 1599; [2-5] anon.

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

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. [Chorus]. <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern...</i> | 8'19 |
| 2 | 2. Recitativo (Tenore). <i>Du wahrer Gottes und Marien Sohn...</i> | 0'58 |
| 3 | 3. Aria (Soprano). <i>Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen...</i> | 4'14 |
| 4 | 4. Recitativo (Basso). <i>Ein ird'scher Glanz, ein leiblich Licht...</i> | 0'56 |
| 5 | 5. Aria (Tenore). <i>Unser Mund und Ton der Saiten...</i> | 6'24 |
| 6 | 6. Choral. <i>Wie bin ich doch so herzlich froh...</i> | 1'18 |

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT, BWV 126

17'04

Kantate zum Sonntag Sexagesimae (4. Februar 1725)

Text: [1, 3] Martin Luther 1542; [2, 4, 5] anon.; [6] Martin Luther 1529/Johann Walter 1566

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

- | | | |
|----|---|------|
| 7 | 1. [Chorus]. <i>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort...</i> | 2'44 |
| 8 | 2. Aria (Tenore). <i>Sende deine Macht von oben...</i> | 4'44 |
| 9 | 3. Recitativo [& Choral] (Alto, Tenore). <i>Der Menschen Gunst...</i> | 1'56 |
| 10 | 4. Aria (Basso). <i>Stürze zu Boden, schwülstige Stolze!...</i> | 4'50 |
| 11 | 5. Recitativo (Tenore). <i>So wird dein Wort und Wahrheit offenbar...</i> | 0'52 |
| 12 | 6. Choral. <i>Verleih uns Frieden gnädiglich...</i> | 1'45 |

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT, BWV 127 19'21

Kantate zum Sonntag Estomihi (11. Februar 1725)

Text: [1, 5] Paul Eber 1580; [2-4] anon.

Tromba, Flauto dolce I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola,

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | 1. [Chorus]. <i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott...</i> | 5'20 |
| 14 | 2. Recitativo (Tenore). <i>Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet...</i> | 1'18 |
| 15 | 3. Aria (Soprano). <i>Die Seele ruht in Jesu Händen...</i> | 7'48 |
| 16 | 4. Recitativo [& Aria] (Basso). <i>Wenn einstens die Posaunen schallen...</i> | 3'51 |
| 17 | 5. Choral. <i>Ach, Herr, vergib all unsre Schuld...</i> | 0'48 |

TT: 59'51

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

directed by MASAOKI SUZUKI

Vocal Soloists:

CAROLYN SAMPSON *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano: **Carolyn Sampson**, Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto: Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi, Makiko Yamashita
Tenore: **Gerd Türk**, Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso: **Peter Kooij**, Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe

Orchestra

Tromba/Corno I: Toshio Shimada
Corno II: Sayuri Iijima
Flauto dolce I, II: Shigeharu Yamaoka, Akimasa Mukae
Oboe/Oboe da caccia I, II: Masamitsu San'nomiya, Atsuko Ozaki
Violino I: Natsumi Wakamatsu [leader], Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II: Azumi Takada, Yuko Araki, Madoka Nakamaru
Viola: Yoshiko Morita, Mina Fukazawa

Continuo

Violoncello: Hidemi Suzuki
Violone: Takashi Konno
Fagotto: Danny Bond
Cembalo: Masato Suzuki
Organo: Naoko Imai

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

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

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

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN

HOW BEAUTIFULLY SHINES THE MORNING STAR, BWV 1

The Feast of the Annunciation is celebrated each year on 25th March and for this day – on which,

as an exception during Lent, music was performed in Leipzig – Bach wrote his cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. The lesson and gospel passage for this day are closely related. The lesson – Isaiah 7, verses 10-14 – contains the traditional prophecy related to the birth of Christ: 'Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Imman'u-el' (i.e. "God with us"). The gospel passage, after Luke 1, verses 26-38, tells how the Angel Gabriel announces to the Virgin Mary that she will give birth to the Messiah. The hymn on which the cantata is based is one of the most beautiful in the rich stock of the Evangelical Church and is by the poet and composer Philipp Nicolai (1556-1608). In 1725 the Feast of the Annunciation fell on Palm Sunday, the Sunday before Easter. The gospel relates how on this day Jesus entered Jerusalem to the acclaim of the people. For this – in terms of content – somewhat expanded feast of Mary the choice of hymn could not have been more appropriate. Not only does the hymn-like quality of both the text and the melody infuse the entire cantata, but also the content of the hymn (which was actually intended for the Feast of the Epiphany on 6th January) is ideally suited to the occasion. Admittedly, in the best Protestant tradition – and particularly relevant in view of the reference to Palm Sunday – a feast of Mary is thereby reinterpreted to some extent as a feast of Jesus. Nicolai's words are filled with the expression of abundant love for Jesus, and Bach's librettist reworks the middle strophes almost in the spirit of an Advent-like anticipation of joy by focusing our attention on Jesus' birth in Bethlehem.

Bach's cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* is musically a great success, and a work that hardly requires any explanation. The festive introductory chorus gains its special colour from its exquisite instrumentation: as well as a string orchestra there are two horns, two *oboi da caccia* (i.e. alto oboes) and two solo violins. The orchestral part is thematically independent. The movement acquires its unusual animation not least because the hymn tune is changed from 4/4-time to a more dance-like 12/8. In the choral part the text is not specifically interpreted in pictorial terms, although it does contain pronounced rhetorical emphases. The lively figures of the two solo violins are, however, to be understood as images: as illustrations of the sparkling morning star.

In each of the two arias and the final chorale, Bach brings out one of the characteristic tonal colours of the introductory chorus. In the soprano aria 'Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen' ('O fill now, ye flames, both divine and celestial') he uses the very unusual combination of a high-pitched singing voice and the lower pitch of the alto oboe (the *coloraturas* of which depict the flames to which the text refers). The instrumental part of the tenor aria 'Unser Mund und Ton der Saiten' ('Let our voice and strings resounding') – after the strophe 'Zwingt die Saiten in Cythara' ('Play the strings in Cythera') is given entirely to the strings, as prescribed by the text; the two solo violins repeatedly emerge in a *concertante* manner from the orchestra. The whole movement is a hymn with a graceful minuet pulse. The vocal line emphasizes the salutation 'großer König' ('mighty King') with due respect and constantly provides

illustrative, especially skilful *coloraturas* for the word 'Gesang' ('song').

In the splendid final chorale, however, the horns are to the fore. Whereas the other instruments move together with the vocal lines, the second horn acts independently and, with its signal-like motifs, lends an air of baroque festive splendour to the concluding strophe.

Bach's musical friends in Leipzig could not have foretold that this chorale would prove final in more ways than one. After this cantata, the regular sequence of chorale cantatas broke off, before it was complete. The reason for this cannot be ascertained. If indeed it was the case that Bach's librettist was the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel, then Stübel's sudden death in January 1725 would have deprived Bach of his supply of texts, and it is possible that no immediate successor could be found. Bach was evidently forced to compromise: at Easter 1725 he returned to a cantata he had written more than a decade and a half previously, *Christ lag in Todesbanden* (*Christ lay in the Bonds of Death*, BWV 4), and in the weeks that followed he used traditional cantata texts that did not allude to hymns. Later he occasionally used hymns in their original form as cantata texts, apparently with the intention of completing his chorale cantata year in this way – although he did not fully achieve this goal.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT PRESERVE US, LORD, BY YOUR WORD, BWV 126

Bach's cantata *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* was heard for the first time in the main church service on Sexagesima Sunday, which that year fell

on 4th February. The subject of the gospel reading for that day, Luke 8, verses 4-15, is Jesus' parable of the Parable of the Sower, some of whose seed falls by the wayside, some upon a rock, some among thorns where their growth is choked. Some, however, falls on good ground and bears fruit a hundredfold. The seed represents the Word of God, and the negative examples in the parable describe the temptation of the faithful by the devil. This is the point of association for the hymn that forms the basis of the cantata, *Erhalt uns, Herr, bei deiner Wort*. Its text is a product of the Reformation's combative mood of departure, and leaves little to be desired in terms of graphic imagery. The hymn, which is still sung in the Evangelical Church today (with a less drastic text: 'Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und steure deiner Feinde Mord' ['Preserve us, Lord, by Your word, and deflect the murderous intent of Your enemies']), has a complicated history. The first three strophes were written by Martin Luther (1483-1546), to a melody based on a mediæval original. Luther's poem was soon extended by two strophes by his fellow Reformer Justus Jonas (1493-1555). After that, however, the hymn was combined with two additional strophes, of different origin and melodically independent, and in this form it was commonly sung during Bach's time in Leipzig. In addition to the verses by Jonas, Luther's *Verleih uns Frieden gnädiglich* (*Grant us peace mercifully*) was added – based on the mediæval antiphon *Da pacem Domine* with a new melody. This hymn, however, was expanded both textually and musically by the inclusion of an additional strophe by Luther's musical adviser Johann Walter (1496-

1570), 'Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment' ('Give to our princes and all the authorities peace and good judgement', after 1 Timothy 2, verse 2). The history of the hymn may from today's perspective appear to have been dictated by coincidence and arbitrariness. In fact, however, people during the Reformation – and even in the eighteenth century – were well aware how greatly the 'pure doctrine' was dependent upon political circumstances.

As so often, Bach must have surprised the musical connoisseurs: the instrumental element of the introductory chorus is dominated by a trumpet whose part, contrary to all expectation, is in the minor key and at the same time articulates a militant attitude in what is, overall, a dramatic situation. Its signal motif, formed by using the notes of a triad, is omnipresent. As in most of the opening choruses of the chorale cantatas, the *cantus firmus* appears in long note values in the soprano; the three lower parts are either imitative or move in free polyphony – mostly without thematic connection, although at times they vividly emphasize important words of the text.

The tenor aria 'Sende deine Macht von oben' ('Send Your power from on high'), with an exquisite accompaniment from two oboes, is an insistent prayer, in which Bach uses musical rhetoric to provide emphasis: the word 'oben' ('on high') is set to a high note, and the words 'erfreuen' ('bring joy') and 'zerstreuen' ('dissipate') are illustrated with virtuoso *coloraturas*.

The following recitative for alto and tenor is a most unusual artistic creation. From a textual point of view it is a trope, an expansion of the four-line

original strophe by means of commentaries that precede or separate the lines; these commentaries interpret the hymn verse in a particular way. Bach has cast the entire movement in the form of a dialogue between two solo voices, thereby creating a fusion of recitative, arioso and chorale that is without equal in its era.

The bass aria 'Stürze zu Boden, schwülstige Stolge' ('Fall to earth, bombastic pride') – which, with its exhortation that God should destroy those who are arrogant, is reminiscent of the *Magnificat* and the words 'He has put down the mighty from their thrones' – is full of drama. This manifests itself not only in the lively, descriptive continuo part but also in the vocal line with its pathos-laden declamation, its laconic rhythms, its large intervals and its rhetorical pauses.

The melismatic treatment of the word 'Amen' lends a visionary quality to the simple four-part chorale setting which, as usual, concludes the cantata.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT LORD JESUS CHRIST, TRUE MAN AND GOD, BWV 127

Bach composed the cantata *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* for the so-called Estomihi Sunday in 1725, and it was performed at the Leipzig service on 11th February of that year, a week after *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. This Sunday, which takes its name from the first words of the Latin antiphon sung on that day ('Be a firm rock for me'), is the last Sunday before Passiontide, with which it is already associated. The gospel passage for this day, Luke 18, verses 31-43, has a twofold message: it tells how Jesus announces his

suffering to the disciples, and it relates the healing of a blind beggar who, as Jesus and his disciples pass by, calls to him with the words: 'Jesus, thou Son of David, have mercy on me' and refuses to be silenced by the multitude around Jesus until the latter heals him with the words: 'Receive thy sight: thy faith hath saved thee'. The hymn on which the cantata is based, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, can be traced back to the Melancthon pupil Paul Eber (1511-1569) from the Wittenberg circle of reformers; the melody is from the Genevan psalter of Loys Bourgeois (c. 1510-after 1560). It is in fact a song of death, which directs our gaze from the suffering 'man and God' Jesus Christ, dying on the cross, to our own death and thence to resurrection and judgement, ending with a plea for the forgiveness of sins and for the consolidation of our faith.

The orchestra for the introductory chorus calls for strings and oboes and also for a pair of recorders, which lend mildness and softness to the sonority, as befits a meditative anticipation of the Passion of Christ. In its basic structure the movement corresponds to the type predominantly found in the chorale cantatas; what is unusual, though, is the way this convention is applied. The most important theme of the instrumental introduction – heard first from the oboes, followed by the recorders, the continuo and finally the violins and violas – is derived from the beginning of the hymn melody, but the note values are reduced by half, from crotchets to quavers. As soon as the choir enters, it is also heard in the vocal lines. The unusual feature is that it is heard incessantly, sometimes in modified form, in every (or at least every other)

bar, unmistakable with its pounding repeated notes at the beginning: in short, it is omnipresent.

Another feature is unusual: within the course of the music, as an additional *cantus firmus*, Bach quotes the Passion chorale *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser* (*O Christ, Thou Lamb of God, that takest away the sin of the world, have mercy upon us*). From Bach's point of view this may have served as a kind of announcement. After Estomihi Sunday, music other than congregational hymns was by tradition not heard in Leipzig for the duration of Passiontide (with the exception of the Feast of the Annunciation on 25th March); music returned at Vespers on Good Friday. On Good Friday in 1725, however, Bach's *St. John Passion* was performed in a version that ended with the chorale *Christe, du Lamm Gottes*.

Certainty of belief and a longing for death are combined in the soprano aria with the words 'Die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Erde diesen Leib bedeckt' ('The soul will rest in Jesus' hands, when earth covers this body') and 'Ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken!' ('Oh, call me soon, ye knells of death'). For this text Bach wrote one of his most beautiful and individual cantata arias. From the distinctive background of a chordal accompaniment played *staccato* by the recorders and *pizzicato* by the continuo, an expressive oboe *cantilena* emerges and is combined with the vocal line in a duet of almost heavenly peace and rapture. In the middle part of the aria, however, a minor musical miracle occurs: at the word 'Sterbeglocken' ('knells of death') the strings enter unexpectedly; it is almost as if we hear the sound of the knell itself.

The bass solo 'Wenn einstens die Posaunen schallen' ('When one day the trumpets sound') forms the greatest possible contrast. It describes the Last Judgement; both textually and musically, a dramatic scenario unfolds. With a signal – familiar at the time – of sovereignty (which recurs in the *Christmas Oratorio*), the trumpet announces the approach of the world's ruler, and orchestral *tremoli* illustrate the collapse of the universe. The opening recitative leads straight into an aria, the beginning of which ('Fürwahr, fürwahr, euch sage ich' ['Verily, verily I say unto you']) is taken directly from the hymn and also alludes to the beginning of the hymn melody. This section, too, is full of dramatic contrasts: *arioso*-like passages declaimed with relative calm, accompanied only by the continuo, alternate with tumultuous *tutti* outbursts.

The simple four-part final chorale concludes with an exquisite sequence of harmonies that lends a dreamlike quality to the words 'bis wir einschlafen seliglich' ('until we slumber blessedly').

© Klaus Hofmann 2006

PRODUCTION NOTES

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN BWV 1

The basic materials for this work are the original parts held in the Bach Archive in Leipzig. It is rather odd that there should be two extant parts for the oboe da caccia, which performs the *obbligato* in the third movement (Aria). It is inconceivable, however, that two instruments would have been

used in unison, and for this reason the part is played on this occasion by a single performer.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT

BWV 126

The basic materials for this work are the original parts preserved in the Bach Archive in Leipzig. The trumpet parts of the first and last movements make frequent use of pitches other than natural harmonics, meaning that an instrument equipped with a slide would presumably have been used. Music for the slide trumpet, however, is generally written at sounding pitch, and the original part is therefore somewhat mysterious in that it is written for an instrument in D.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT

BWV 127

The basic materials for this work comprise Bach's own handwritten full score and some of the parts housed in the National Library in Berlin together with important sections of the original parts contained in the Bach Archive in Leipzig. As in the case of BWV 126, the trumpet used in the fourth movement was probably also added in the final movement. In the final movement, however, the music dictates the use of a trumpet with a slide.

© *Masaaki Suzuki* 2007

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

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American debut in 2003, performing the *St. Matthew* and *St. John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schles-

wig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St. John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro in the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and during 2006 gave highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the

ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Carolyn Sampson was born in Bedford and studied music at the University of Birmingham. She made her opera debut with English National Opera as Amor in *The Coronation of Poppea*; her French opera debut was at the Opéra de Paris in *Peter Grimes*. In concert, she has sung Euridice and La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) and Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) as well as Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky. Carolyn Sampson has worked with many of the foremost early music groups, orchestras and conductors.

Robin Blaze studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field. He made his debut with the Berlin Philharmonic Orchestra in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras and in a wide range of operatic roles.

Gerd Türk, tenor, studied church music and choir direction at the Frankfurt College of Music. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt led to a career as a sought-after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan, and he has per-

formed at major festivals of early music. Gerd Türk is a member of Cantus Cölln and the Ensemble Gilles Binchois. Since 2000 he has taught at the Schola Cantorum Basiliensis, and he also gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University.

Peter Kooij, bass, started his musical career as a choir boy and violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He gives masterclasses and is an active soloist all over the world with a wide repertoire containing music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. He has taught at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam and at the Musikhochschule in Hanover; since 2000 he has been a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University.



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

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

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

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN BWV 1

Das Fest der Verkündigung Mariae wird alljährlich am 25. März begangen, und für diesen Tag, an dem ausnahmsweise in Leipzig auch in der Passionszeit musiziert wurde, entstand 1725 Bachs Kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Epistel und Evangelium dieses Tages stehen in einem engen Zusammenhang. Die Epistel, Jesaja 7, Vers 10-14, enthält die traditionell auf die Geburt Christi gedeutete Weissagung „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Immanuel“ (d.h. „Gott mit uns“). Das Evangelium nach Lukas 1, Vers 26-38, berichtet davon, wie der Engel Gabriel der Jungfrau Maria verkündet, dass sie den Messias gebären wird. Das Lied, das der Kantate zugrunde liegt, ist wohl eines der schönsten aus dem reichen Bestand der evangelischen Kirche. Es stammt aus der Dichter- und Komponistenfeder Philipp Nicolais (1556-1608). 1725 fiel das Fest Mariae Verkündigung auf Palmaram, den Sonntag vor Ostern, an dem das Evangelium berichtet, wie Jesus unter dem Jubel des Volkes in Jerusalem einzieht. Für das so gewissermaßen inhaltlich überhöhte Marienfest hätte das Lied nicht glücklicher gewählt werden können: Nicht nur strahlt der hymnische Ton des Textes und der Melodie auf die ganze Kantate aus, auch inhaltlich passt das Lied, obwohl eigentlich dem Epiphaniafest (6. Januar) zugeordnet, vollkommen auf den Anlass. Freilich wird dabei, in gut protestantischer Tradition (und angesichts des Palmsonntagsbezugs besonders naheliegend), das Marienfest gewissermaßen in ein Jesusfest umgedeutet: Nicolais Dichtung ist erfüllt vom Ausdruck

überströmender Jesusliebe, und Bachs Textbearbeiter deutet das Lied in seiner Umdichtung der Binnenstrophen gleichsam im Sinne adventlicher Vorfreude um, indem er den Blick auf Jesu Geburt in Bethlehem lenkt.

Bachs Kantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* ist musikalisch ein glücklicher großer Wurf und ein Werk, das kaum einer Erklärung bedarf. Der festliche Eingangsschor erhält seine besondere Färbung durch eine exquisite Instrumentation: Zum Streichorchester treten zwei Hörner, zwei Oboi da caccia (d.h. Oboen in Altlage) und zwei Soloviolen. Der Orchesterpart ist thematisch selbständig. Seine besondere Beschwingtheit erhält der Satz nicht zuletzt dadurch, dass die Liedweise vom Vierviertel- in den eher tänzerischen Zwölfachteltakt gewendet ist. Der Text ist im Chorphart nicht eigentlich bildlich gedeutet, wohl aber finden sich ausgeprägt rhetorische Hervorhebungen. Bildlich zu verstehen sind aber die lebhaften Figuren der beiden Soloviolen als Illustrationen des glitzernden Morgensterns.

In den beiden Arien und dem Schlusschoral lässt Bach jeweils eine der charakteristischen Klangfarben des Eingangschors hervortreten: In der Sopran-Arie „Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen“ verbindet er, in recht ungewöhnlicher Kombination, die hohe Singstimme mit der tiefen Altoboe (die dann in ihren Koloraturen die Flammen, von denen der Text handelt, abbildet). Die Tenor-Arie „Unser Mund und Ton der Saiten“ – nach der Strophe „Zwingt die Saiten in Cythara“ – gehört, wie vom Text vorgegeben, im Instrumentalpart ganz den Streichern, wobei

sich die beiden Soloviolen immer wieder konzertierend aus dem Orchester herausheben. Das Ganze ist ein Hymnus im anmutigen Menuettschritt. Die Singstimme hebt die Anrede „großer König“ gebührend hervor und versieht das Wort „Gesang“ veranschaulichend stets mit besonders kunstvollen Koloraturen.

In dem prächtigen Schlusschoral aber kommen die Hörner zur Geltung. Während die übrigen Horninstrumente mit den Singstimmen gehen, ist das 2. Horn selbständig geführt und verleiht mit seinen signalartigen Motiven der Schlussstrophe barocken Festglanz.

Bachs Leipziger Musikfreunde werden wohl nicht geahnt haben, dass dieser Schlusschoral auch einen Schlusspunkt setzte: Mit dieser Kantate nämlich brach die regelmäßige Folge der Choralkantaten vorzeitig ab. Der Grund dafür ist nicht überliefert. Wenn die Vermutung zutrifft, dass Bachs Textbearbeiter der ehemalige Thomaschul-Konrektor Andreas Stübel war, dann wäre durch dessen plötzlichen Tod im Januar 1725 Bachs Textbearbeiter ausgefallen, und möglicherweise war damals nicht sogleich ein Nachfolger zu finden. Bach war offenbar zu Kompromissen genötigt: An Ostern 1725 griff er auf die mehr als anderthalb Jahrzehnte zuvor komponierte Kantate *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4) zurück, in den folgenden Wochen verwendete er traditionelle, nicht auf Kirchenlieder bezogene Kantatendichtungen. Bei späteren Gelegenheiten hat er verschiedentlich reine Kirchenliedtexte in Kantatenform komponiert, offensichtlich in der Absicht, seinen Kantatenjahrgang auf diese Weise zu vervollständigen, allerdings ohne dieses Ziel ganz zu erreichen.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT BWV 126

Bachs Kantate *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* erklang zum erstenmal im Leipziger Hauptgottesdienst am Sonntag Sexagesimae 1725, dem 4. Februar des Jahres. Gegenstand des Sonntagsevangeliums, Lukas 8, Vers 4-15, ist Jesu Gleichnis vom Sämann und der Saat, die teils auf den Weg, teils auf den Felsboden, teils unter die Dornsträucher fällt und verdirbt, teils aber auf gutem Boden aufgeht und hundertfältig Frucht trägt. Die Saat steht für das Wort Gottes, und das Gleichnis beschreibt in seinen Negativbeispielen die Anfechtung der Gläubigen durch den Teufel. Hier liegt der Anknüpfungspunkt für das der Kantate zugrunde liegende Lied *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. Dessen Text ist aus der kämpferischen Aufbruchsstimmung der Reformation geboren und lässt an Drastik nichts zu wünschen übrig. Das Lied, das in der evangelischen Kirche in gemildertem Wortlaut bis heute gesungen wird (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und steure deiner Feinde Mord*), hat eine komplizierte Geschichte: Es stammt, soweit es die ersten drei Strophen betrifft, aus der Dichtfeder Martin Luthers (1483-1546), die Melodie geht auf ein mittelalterliches Vorbild zurück. Luthers Dichtung wurde bald darauf von seinem reformatorischen Mitstreiter Justus Jonas (1493-1555) um zwei Strophen erweitert. In der Folgezeit aber wurde das Lied noch mit zwei ursprünglich davon unabhängigen, auch in der Melodie selbständigen Zusatzstrophen verbunden, und in dieser Form war es auch zur Zeit Bachs in Leipzig gebräuchlich: An die Strophen des Justus Jonas schloss sich Luthers *Verleih uns Frieden gnädiglich* an,

eine Nachdichtung der mittelalterlichen Antiphon *Da pacem Domine* mit neugefasster Melodie; textlich und musikalisch erweitert aber war dieser Gesang um eine Zusatzstrophe von Luthers musikalischem Berater Johann Walter (1496-1570), *Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment* (nach 1. Timotheus 2, Vers 2). Die Geschichte des Liedes mag heute von Zufall und Willkür diktiert erscheinen: Tatsächlich aber war man sich zur Reformationszeit und auch noch im 18. Jahrhundert sehr wohl dessen bewusst, wie sehr die „reine Lehre“ von politischen Bedingungen abhängig war.

Wie so oft muss Bach die musikalischen Kenner überrascht haben: Den Instrumentalpart des Eingangschors dominiert eine Trompete, deren Part, gegen alle Gewohnheit, in Moll steht und zugleich eine militante Haltung in einer insgesamt dramatischen Situation artikuliert. Ihr in Dreiklangstönen formuliertes Signal ist allgegenwärtig. Wie in den meisten Eingangschören der Choralkantaten erscheint der Cantus firmus in Langmensur im Sopran; die drei Unterstimmen dagegen bewegen sich teils imitatorisch, teils freipolyphon und meist ohne enge thematische Bindung, heben aber bedeutsame Textwörter zum Teil bildhaft hervor.

Die Tenor-Arie „Sende deine Macht von oben“ mit der erlesenen Begleitung zweier Oboen ist ein eindringliches Gebet, dem Bach mit den Mitteln der musikalischen Rhetorik Nachdruck verleiht: Das Wort „oben“ erhält einen Hochton, die Wörter „erfreuen“ und „zerstreuen“ werden mit virtuosen Koloraturen verbildlicht.

Das folgende Rezitativ von Alt und Tenor ist ein ganz ungewöhnliches Kunstgebilde: Textlich

handelt es sich um einen Tropus, eine Erweiterung der vierzeiligen Originalstrophe durch vor- und zwischengeschaltete Kommentare, die die Kirchenliedstrophe in einem speziellen Sinne ausdeuten. Bach hat dem Ganzen die Form einer Wechselrede zwischen zwei Solostimmen gegeben und dabei eine Verbindung von Rezitativ, Arioso und Choralgesang gefunden, die in der ganzen Epoche ihresgleichen sucht.

Die Bass-Arie „Stürze zu Boden, schwülstige Stolze“, die mit ihrer Aufforderung, Gott möge die Hochmütigen vernichten, an das Magnificat und die Worte „er stürzt die Gewaltigen vom Thron“ erinnert, ist ein Satz voller Dramatik, die sich in der leb- und bildhaften Continuo-Stimme, aber auch in der Singstimme mit ihrer pathetischen Deklamation, ihrer rhythmischen Lakonik, ihren Großintervallen und ihren rhetorischen Pausen zur Geltung bringt.

Dem schlichten vierstimmigen Choralsatz, der wie üblich die Kantate beschließt, verleiht das melismatisch ausgeführte „Amen“ etwas Visionäres.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT BWV 127

Die Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* wurde von Bach zum Sonntag Estomihi 1725 komponiert und am 11. Februar des Jahres, eine Woche nach *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, im Leipziger Gottesdienst aufgeführt. Der Sonntag, der seinen Namen nach den ersten Textworten der an diesem Tage gesungenen lateinischen Antiphon hat (*Sei mir ein starker Fels*), ist der letzte der Vorfastenzeit und steht bereits im Zeichen der Passion Jesu. Das Evangelium dieses Tages, Lukas 18, Vers

31-43, hat einen doppelten Inhalt: Es handelt davon, dass Jesus den Jüngern seinen Leidensweg ankündigt, und es berichtet von der Heilung eines blinden Bettlers, der, als Jesus und seine Jünger vorüberziehen, ihn anruft mit den Worten „Jesus, du Sohn Davids, erbarme dich mein!“ und sich dabei auch von der Schar der Anhänger Jesu nicht zum Schweigen bringen lässt, bis dieser ihn heilt mit den Worten „Sei sehend, dein Glaube hat dir geholfen“. Das der Kantate zugrundegelegte Kirchenlied *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* geht zurück auf den Melanchthon-Schüler Paul Eber (1511-1569) aus dem Wittenberger Reformatorenkreis, die Melodie ist aus dem Genfer Psalter des Loys Bourgeois (um 1510 bis nach 1560) übernommen. Es ist eigentlich ein Sterbelied, das den Blick von dem leidenden und am Kreuz sterbenden „Menschen und Gott“ Jesus Christus auf das eigene Sterben und von dort auf Auferstehung und Gericht lenkt und ausklingt mit der Bitte um Sündenvergebung und Glaubensfestigkeit.

Bachs Eingangsschor ist im Orchester diesmal über Streicher und Oboen hinaus um ein Blockflötenpaar erweitert, das dem Klangbild Milde und Sanftheit aufträgt, wie sie der meditativen Voraussetzung auf Jesu Passion wohl ansteht. Der Satz entspricht in seiner äußeren Anlage dem Haupttypus des Choralkantaten-Eingangschors: Das Besondere aber liegt in der Ausführung dieses Musters. Das wichtigste Thema der instrumentalen Einleitung, das zuerst in den Oboen, dann in den Blockflöten, dann im Continuo und anschließend in den Violinen und der Viola auftritt, ist aus dem Anfang der Liedmelodie gewonnen, nur sind die

Notenwerte verkleinert, auf die Hälfte verkürzt, die Melodie erklingt in Achtel- statt Viertelnoten, und sobald der Chor einsetzt, erscheint es auch in den Singstimmen. Das Ungewöhnliche ist: Es erklingt unablässig, teils in Abwandlungen, fast in jedem oder wenigstens jedem zweiten Takt, unüberhörbar mit seinen pochenden Tonwiederholungen zu Beginn, kurzum, es ist allgegenwärtig.

Aber noch etwas anderes ist ganz ungewöhnlich: In dieses musikalische Geschehen hinein zitiert Bach als zusätzlichen Cantus firmus den Passionschoral *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser*. Aus Bachs Sicht war es vielleicht etwas wie eine Ankündigung. Mit dem Sonntag Estomihi verstummte traditionell in Leipzig die Figuralmusik für die gesamte Passionszeit – eine Ausnahme machte nur das Fest Mariae Verkündigung am 25. März –, dann wurde erst wieder im Vespertagesdienst am Karfreitag musiziert. Am Karfreitag 1725 aber erklang Bachs *Johannes-Passion* in einer Fassung, die mit dem Choral „Christe, du Lamm Gottes“ schloss.

Glaubensgewissheit und Todessehnsucht verbinden sich in der Sopran-Arie mit den Worten „Die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Erde diesen Leib bedeckt“ und „Ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken!“. Bach hat zu diesem Text eine seiner schönsten und eigenartigsten Kantatenarien geschaffen: Aus dem aparten Klanggrund einer *staccato* und *pizzicato* gespielten Akkordbegleitung von Blockflöten und Continuo erhebt sich eine ausdrucksvolle Oboenkantilene und verbindet sich mit der Singstimme zu einem Zwiesengesang von geradezu überirdischer Ruhe und Entrücktheit. Im

Mittelteil der Arie aber geschieht plötzlich ein kleines musikalisches Wunder: Bei dem Wort „Sterbeglocken“ treten überraschend die Streicher hinzu und lassen, *pizzicato* gespielt, gleichsam das Sterbegeläut erklingen.

In schärfstem Kontrast hierzu steht das Bass-Solo „Wenn einstens die Posaunen schallen“. Es handelt vom Jüngsten Gericht und entfaltet textlich wie musikalisch ein dramatisches Szenario. Die Trompete kündigt mit einem damals wohlbekannten Hoheitssignal (das im *Weihnachtsoratorium* wiederkehrt) das Nahen des Weltenherrschers an, Orchestertremoli illustrieren den Zusammenbruch des Universums. Das einleitende Rezitativ geht unmittelbar über in eine Arie, deren Beginn „Fürwahr, fürwahr, euch sage ich“ wörtlich aus dem Kirchenlied übernommen ist und auch melodisch auf den Liedanfang anspielt. Auch dieser Teil ist erfüllt von dramatischen Kontrasten; ariosoartige Abschnitte in eher ruhiger Deklamation, bei denen die Singstimme nur vom Continuo begleitet wird, wechseln mit tumulthaften Tutti-Ausbrüchen.

Der schlichte vierstimmige Schlusschoral klingt aus mit einer erlesenen Harmoniefolge, die den Worten „bis wir einschlafen seliglich“ einen geradezu träumerischen Zug verleiht.

© Klaus Hofmann 2006

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN BWV 1

Die grundlegenden Quellen für diese Kantate sind die im Leipziger Bach-Archiv aufbewahrten Originalstimmen. Merkwürdigerweise sind für die

Oboe da caccia – das Obligatinstrument des dritten Satzes (Aria) – zwei Stimmen überliefert. Dennoch ist es höchst unwahrscheinlich, daß zwei Instrumente im Unisono verwendet wurden; daher wird die Partie bei dieser Einspielung von einem einzelnen Musiker gespielt.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT BWV 126

Die grundlegende Quelle für diese Kantate ist der originale Stimmensatz, der im Bach-Archiv Leipzig aufbewahrt wird. Die Trompetenpartien des ersten und des letzten Satzes sehen häufig Töne außerhalb der Obertonreihe vor, was auf die Verwendung eines Instruments mit Zügen schließen. Da die Zugtrompete üblicherweise klingend notiert wird, ist freilich rätselhaft, warum der Part für ein Instrument in D notiert wurde.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT BWV 127

Die grundlegenden Quellen für diese Kantate sind Bachs handschriftliche Partitur, einige Stimmen, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt werden, sowie wichtige Teile der Originalstimmen, die im Leipziger Bach-Archiv aufbewahrt werden. Wie im Falle der Kantate BWV 126, wurde die im vierten Satz verwendete Trompete wohl auch im Schlußsatz eingesetzt. Hier bedarf es allerdings einer Zugtrompete.

© Masaaki Suzuki 2007

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

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

spielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

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

Carolyn Sampson, geboren in Bedford, studierte Musik an der Universität von Birmingham. Ihr Operndebüt gab sie an der English National Opera als Amor in *Die Krönung der Poppea*; ihr französisches Operndebüt war an der Opéra de Paris in *Peter Grimes*. Bei konzertanten Aufführungen war sie als Euridice und La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) und Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) zu hören, sowie mit Repertoire von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky. Carolyn Sampson arbeitet mit den führenden Ensembles für Alte Musik, Dirigenten und Orchestern zusammen.

Robin Blaze hat Musik am Magdalen College, Oxford, studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music erhalten, wo er nun eine Gesangsprofessur innehat. Er arbeitet mit vielen herausragenden Dirigenten im Bereich der Alten Musik zusammen. 2004 gab er sein Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester; in einer Vielzahl von Opernrollen ist er mit anderen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Gerd Türk, Tenor, studierte Kirchenmusik und Chordirigieren an der Frankfurter Musikhochschule. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt begann er eine Karriere als gefragter Sänger. Tour-

neen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan; er tritt bei großen Festivals für Alte Musik auf. Der passionierte Ensemblesänger ist Mitglied von Cantus Cölln und des Ensembles Gilles Binchois. Seit dem Jahr 2000 ist er Lehrer an der „Schola Cantorum Basiliensis“, außerdem gibt er Meisterklassen an der Tokyo Geijutsu Universität.

Peter Kooyj, Baß, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe und Violinschüler. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Er gibt Meisterklassen und ist ein in der ganzen Welt gefragter Solist, dessen vielseitiges Repertoire von Schütz bis Weill reicht. Peter Kooyj ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen und hat am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam sowie an der Musikhochschule Hannover unterrichtet. Seit 2000 ist er Professor an der Tokio Geijutsu Universität.



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

Ce projet de cantates trouve apparemment ses sources dans un concept littéraire et musical où l'adaptation musicale réalisée par Bach reprenait la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens avec les mêmes textes et mélodie, alors que les autres stances étaient remaniées en une succession de récitatifs et d'airs. Cette adaptation était l'œuvre d'un expert versé tant en poésie qu'en théologie dont le nom nous est resté inconnu. On croit cependant qu'il pourrait s'agir de l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725).

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

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN COMME BRILLE L'ÉTOILE DU MATIN, BWV 1

La fête de l'Annonciation de Marie a lieu le 25 mars et, à cette occasion, des instruments de musique se font exceptionnellement entendre pendant le temps du Carême à Leipzig. C'est ainsi que cette cantate fut créée en 1725. Les lectures et l'évangile du jour sont dans un étroit rapport. L'épître, Isaïe, 7, 10 à 14, contient la prophétie traditionnelle annonçant la naissance du Christ : « Voici, la jeune femme est enceinte, elle va enfanter un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel » (qui signifie « dieu avec nous »). L'évangile selon Saint Luc, 1, 26 à 38, raconte comment l'ange Gabriel annonce à Marie qu'elle donnera naissance au Messie. Le cantique sur lequel cette cantate repose est l'un des plus beaux de l'ensemble de l'église évangéliste. Il provient du poète et compositeur Philipp Nicolai (1556-1608). En 1725, la fête de l'Annonciation coïncida avec le Dimanche des rameaux alors que l'évangile rapporte comment Jésus fut acclamé par la foule en entrant dans Jérusalem. On n'aurait pu choisir un meilleur texte à l'occasion de cette fête exaltée de Marie : non seulement le ton hymnique du texte et de la mélodie brille tout au long de la cantate, mais le cantique correspond également parfaitement au niveau du contenu, bien qu'il s'appliquait en fait à l'Épiphanie (6 janvier). Bien entendu, en accord avec la tradition protestante (et, en tenant compte du Dimanche des rameaux), la Fête de Marie est pour ainsi dire une fête de Jésus : le texte de Nicolai est rempli de l'expression d'un amour exalté pour Jésus et le librettiste de Bach interprète le cantique dans son adaptation des strophes inter-

calaires dans le sens de la joie anticipée de l'Avent qui nous entraîne vers la naissance de Jésus à Bethléhem.

La cantate *Wie schön leuchtet der Morgenstern* est un véritable coup de maître et se passe-rat presque de commentaires. La couleur instrumentale du solennel chœur introductif est caracté-risée par une instrumentation exquise : aux cordes s'ajoutent deux cors, deux *oboe da caccia* (haut-bois dans le registre alto) et deux violons solistes. La partie orchestrale est thématiquement auto-nome. La gaieté qui caractérise la partie vocale qui passe d'une mesure à 4/4 à un dansant 12/8. Le texte de la partie chorale n'est pas véritable-ment évocateur alors qu'on y retrouve plutôt des passages rhétoriques. On peut cependant consi-dérer les motifs des deux violons solistes comme illustratifs avec leur représentation musicale du scintillement de l'étoile du matin.

Bach fait entendre l'une des caractéristiques du chœur introductif dans les deux arias et le chœur conclusif : dans l'aria de soprano, « Er-füllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen » [Emplissez, célestes flammes divines], il combine de manière inhabituelle la voix aiguë avec le haut-bois alto grave (qui évoque les flammes mention-nées dans le texte avec des coloratures). L'aria de ténor, « Unser Mund und Ton der Saiten » [Notre bouche et le son des instruments à cordes], d'après la strophe « Zwingt die Saiten in Cythara » [Faites résonner les cordes dans Cythère], ne conserve, comme le texte l'indique, que les cordes au sein de la partie instrumentale alors que les deux vio-lons solistes continuent de jouer de manière con-certante, détachés de l'orchestre. Le mouvement

est un hymne qui reprend un rythme de menuet. Les voix soulignent comme il sied le « großer Kö-nig » [grand roi] et illustrent le mot de « Gesang » [chants] par des coloratures particulièrement choi-sies.

Le somptueux choral conclusif a recours aux cors. Alors que les autres instruments de l'orchestre suivent les voix, le second cor a une partie indépen-dante et confère avec son motif qui rappelle un signal un climat de fête tout à fait dans l'esprit baroque.

Les mélomanes de Leipzig ne pouvaient se douter que ce choral conclusif allait également constituer un point final : cette cantate clôt la suc-cession régulière des cantates-choral plus tôt que prévu. On ne sait pour quelle raison. S'il s'avérait que le librettiste de Bach était bien le *Konrektor* de la Thomasschule, Andreas Stübel, sa mort sou-daine en janvier 1725 pourrait alors en être la raison et il est probable qu'un successeur ne put être immédiatement trouvé. Bach fut probable-ment forcé de faire un compromis : pour Pâques 1725, il reprit une cantate composée plus d'une quinzaine d'années auparavant, *Christ lag in To-desbanden* [Christ gisait dans les liens de la mort] BWV 4 puis, dans les semaines qui suivirent, il eut recours à des livrets de cantate traditionnels ne reposant pas sur des cantiques religieux. Plus tard, il écrira à plusieurs reprises des textes de cantique dans la forme de cantate, manifestement avec l'intention de compléter sa série de cantates pour chaque dimanche de l'année mais il n'atteindra pas tout à fait son but.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT

CONSERVE-NOUS, SEIGNEUR, FIDÈLES À TA PAROLE,
BWV 126

La cantate *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* a été créée le 4 février 1725 à Leipzig à l'occasion du dimanche de la Sexagésime. Le thème de l'évangile de ce dimanche est la parabole du semeur (Luc, 8, 4 à 15) dont la semence tombe en partie au bord du chemin, sur le roc, au milieu des épines et enfin, dans la bonne terre puis pousse et produit du fruit au centuple. La semence représente la parole de dieu et la parabole décrit, au moyen d'un contre-exemple, le danger de la tentation des croyants par le diable. C'est là que se trouve la jonction avec le cantique sur lequel repose la cantate, *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. Le texte a été écrit durant les années tumultueuses de la Réforme et ne pêche certainement pas par excès de retenue. Ce cantique («*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort und steure deiner Feinde Mord*» [Conserve-nous, Seigneur, fidèles ta parole et punis tes ennemis de mort]), qui dans l'église évangélique est toujours chanté de nos jours mais avec des paroles moins extrêmes, a une origine complexe : il provient, du moins en ce qui concerne les trois premières strophes, de la plume de Martin Luther (1483-1546) alors que la mélodie remonte au Moyen-Âge. Le poème de Luther fut peu après allongé de deux autres strophes par son compagnon réformateur Justus Jonas (1493-1555). Puis, le cantique sera augmenté au niveau littéraire de deux autres strophes indépendantes ainsi qu'au niveau mélodique et conservera cette forme jusqu'à la période leipzigoise de Bach : la strophe écrite par Justus Jonas se termine par les mots de Luther :

«*Verleih uns Frieden gnädiglich*» [Accorde-nous la paix avec grâce], un vers tiré de l'antiphone du Moyen-Âge «*Da pacem Domine*» sur une nouvelle mélodie. Celle-ci sera augmentée textuellement et musicalement par une nouvelle strophe dont le conseiller musical de Luther, Johann Walter (1496-1570) est l'auteur : «*Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment*» [Donne à nos princes et à tous les dépositaires de l'autorité la paix et un bon gouvernement] (d'après la Première épître à Timothée, 2, verset 2). Bien qu'il soit permis de penser que l'histoire de ce cantique est le résultat de coïncidences et de hasards, il faut cependant savoir qu'au temps de la Réforme et encore au 18^e siècle, on savait très bien à quel point la «*morale pure*» était liée aux conditions politiques.

Comme souvent, Bach a probablement surpris ici aussi les connaisseurs : la partie instrumentale du chœur introductif est dominée par une trompette qui, contrairement à l'usage, est dans une tonalité mineure et affiche en même temps une allure belliqueuse au sein d'un contexte dramatique. Son motif qui consiste en un accord parfait mineur est omniprésent. Comme dans la plupart des chœurs initiaux des cantates-choral, le *cantus firmus* est exprimé par des valeurs longues au soprano. Les trois autres voix en revanche se déploient tantôt en imitation, tantôt dans une polyphonie libre le plus souvent sans lien thématique, et soulignent également les mots importants de manière imagée.

L'air de ténor, «*Sende deine Macht von oben*» [Envoie ta force d'en haut] avec son accompagnement raffiné des deux hautbois est une prière pres-

sante à laquelle Bach, au moyen de la rhétorique musicale, confère de l'énergie : au mot de « oben » [en haut] la voix atteint une note aiguë alors que les mots de « erfreuen » [réjouir] et « zerstreuen » [anéantir] sont mis en valeur par des vocalises virtuoses.

Le récitatif suivant, exposé par l'alto et le ténor, constitue une création inhabituelle : le texte consiste en un trope, un élargissement de la strophe originale de quatre vers au moyen de commentaires précédant les vers ou intercalés entre eux qui commentent spécifiquement le texte du cantique. Bach a donné à ce récitatif la forme d'un discours qui alterne entre deux voix solistes et fait un lien entre récitatif, arioso et choral qu'on chercherait en vain dans d'autres œuvres contemporaines.

L'air de basse, « Stürze zu Boden, schwülstige Stolz » [Terrasse l'orgueil boursoufflé] avec son exhortation à Dieu d'anéantir les orgueilleux, rappelle le *Magnificat* avec son passage « er stürzt die Gewaltigen vom Thron » [Il a détrôné les puissants]. Tout de dramatisme, ce mouvement est rehaussé par la partie de continuo animée et imagée ainsi que par la partie vocale avec sa déclamation emphatique, son laconisme rythmique, ses sauts intervalliques et ses silences chargés de sens.

Le choral final à quatre voix simplement harmonisé qui conclut comme à l'habitude la cantate affiche, avec le traitement mélismatique sur l'« Amen » conclusif, un caractère quelque peu visionnaire.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT
SEIGNEUR JÉSUS CHRIST, HOMME VÉRITABLE ET DIEU,
BWV 127

La cantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* a été composée pour la Quinquagésime (Es-tomihi) et créée à Leipzig au service religieux du 11 février 1725, une semaine après *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. Ce dimanche, dont le nom provient des premiers mots de l'antiphone en latin chanté en ce jour, « Sei mir ein starker Fels », [Sois un roc fort pour moi], est le dernier avant le Carême et annonce déjà la Passion de Jésus. L'évangile de ce dimanche (Luc 18, 31-43) a un contenu double : d'une part Jésus annonce sa Passion à ses disciples, d'autre part il raconte la guérison d'un mendiant aveugle devant qui Jésus et ses disciples passent alors qu'il s'écrie « Jésus, Fils de David, aie pitié de moi ! ». Malgré qu'il soit rabroué il continue de crier de plus belle jusqu'à ce que Jésus le guérisse à ces mots : « Recouvre la vue : ta foi t'a sauvé. » Le cantique sur lequel est basé la cantate, *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*, provient de Paul Eber (1511-1569), un élève de Philipp Melancthon du cercle des réformistes de Wittenberg, alors que la mélodie provient du Psautier de Genève et de la plume de Loys Bourgeois (vers 1510-après 1560). Il s'agit d'un lied funèbre qui attire notre regard d'abord sur Jésus Christ, « homme et dieu », souffrant et mourant sur la croix, puis sur notre propre mort et enfin vers la résurrection et le jugement avant de retentir avec la prière pour le pardon des péchés et la solidité de la foi.

Le chœur d'ouverture est ici soutenu par un ensemble de cordes et de hautbois rehaussé par deux flûtes à bec qui confèrent à l'ensemble une

sonorité douce et délicate, à l'image de l'annonce méditative de la Passion de Jésus. La structure extérieure de ce mouvement est caractéristique des chœurs introductifs des cantates-choral. Le thème le plus important est exprimé dans l'introduction instrumentale, d'abord par les hautbois, puis par les flûtes à bec, ensuite au continuo et enfin, par les violons et les altos et provient du début de la mélodie chantée. Les valeurs des notes y sont raccourcies de moitié alors que la mélodie, exposée à la croche plutôt qu'à la noire, apparaît dans la partie vocale lorsque le chœur fait son entrée. Cependant, on y perçoit un aspect inhabituel : on entend cette mélodie continuellement, parfois modifiée, dans pratiquement chaque mesure ou, à tout le moins, à chaque seconde mesure, inaudible avec ses répétitions martelées au début. En un mot : elle est omniprésente.

Un autre aspect est également inhabituel : dans ce mouvement, Bach cite, en tant que *cantus firmus* supplémentaire, le choral de la Passion *Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser* [Christ, agneau de dieu, qui enlève le péché du monde, prends pitié de nous]. Aux yeux de Bach, cette citation constituait peut-être une sorte d'annonce. Traditionnellement à Leipzig, avec ce dimanche de Quinquagésime, toute musique figurative cessait pour tout le temps du Carême, à l'exception de la fête de l'Annonciation le 25 mars, et ne reprenait qu'aux Vêpres du Vendredi saint. Cependant, lors du Vendredi saint de 1725, c'est la *Passion selon Saint-Jean* de Bach qui se fit entendre, dans une version qui se terminait avec le choral « Christe, du Lamm Gottes ».

La certitude de la foi et l'aspiration à la mort sont reliées entre elles dans l'air de soprano aux mots de « Die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Erde diesen Leib bedeckt » [L'âme est en paix quand Jésus la prend, quand la Terre couvre notre corps] et « Ach, ruft, mich bald, ihr Sterbeglocken » [Ah, sonne bientôt, glas]. Pour ce texte, Bach a composé l'un des plus beaux airs et l'un des plus étranges de toutes ses cantates : sur un fond d'accords joués *staccato* et *pizzicato* par les flûtes à bec et le continuo, s'élève une cantilène expressive au hautbois qui s'unit à la voix dans un dialogue marqué par une paix et un ravissement surnaturels. Dans la partie centrale de l'aria apparaît soudainement un petit miracle musical : au mot de « Sterbeglocken », les cordes apparaissent subitement et font entendre, *pizzicato*, le glas.

L'aria de basse qui suit, « Wenn einsteins die Posaunen schallen » [Quand un jour les trompettes retentiront], établit un contraste violent avec ce qui précède. Il s'agit du Jugement dernier et un scénario se déploie, tant au niveau littéraire que musical. La trompette annonce avec un motif souverain alors bien connu (qui revient d'ailleurs dans l'*Oratorio de Noël*), l'arrivée du Seigneur, alors que des tremolos à l'orchestre évoquent l'effondrement de l'univers. Le récitatif introductif débouche directement dans l'aria dont le début, « Fürwahr, fürwahr, euch sage ich » [En vérité, en vérité, je vous le dis] repris tel quel du cantique et évoque, mélodiquement, son début. Cette partie manifeste également plein de contrastes dramatiques alors qu'alternent des sections proches de l'arioso avec une déclamation plus calme avec la voix accompagnée que du continuo avec de tumultueuses sections *tutti*.

Le choral conclusif, harmonisé simplement, apparaît comme une suite harmonieuse et raffinée qui, aux mots de «bis wir einschlafen seliglich» [Jusqu'à notre dernier sommeil], prend une allure rêveuse.

© Klaus Hofmann 2006

NOTES DE LA PRODUCTION

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN BWV 1

Le matériel de base de cette œuvre est constitué des parties originales conservées aux Archives Bach à Leipzig. Curieusement, deux parties pour l'*oboe da caccia* qui fait un *obligato* dans le troisième mouvement (Aria) auraient dû nous parvenir. Cependant, il est inconcevable que deux instruments aient pu être utilisés à l'unisson. C'est pour cette raison que cette partie est jouée sur cet enregistrement par un seul interprète.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT BWV 126

Le matériel de base de cette œuvre est constitué par les parties originales conservées aux Archives Bach à Leipzig. La partie de trompette des premiers et dernier mouvements a fréquemment recours à des notes qui diffèrent des harmoniques naturelles ce qui veut dire qu'un instrument pourvu d'une coulisse a vraisemblablement été utilisé. La musique pour trompette à coulisse cependant est habituellement écrite en hauteurs réelles. Il est donc étrange que la partie originale ait été écrite pour un instrument en ré.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT BWV 127

Le matériel de base de cette œuvre se compose de la partition d'orchestre de la main de Bach et de quelques parties conservées à la Bibliothèque nationale à Berlin ainsi que d'importantes sections des parties originales aux Archives Bach à Leipzig. Comme pour la cantate BWV 126, la trompette utilisée dans le quatrième mouvement a probablement été reprise dans le mouvement final. Une trompette pourvue d'une coulisse doit cependant être utilisée dans le mouvement conclusif.

© Masaaki Suzuki 2007

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

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

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

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo

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

Carolyn Sampson est née à Bedford et étudie la musique à l'Université de Birmingham. Elle fait ses débuts à l'opéra avec l'English National Opera dans le rôle d'Amor dans *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi ; en France, elle fait ses

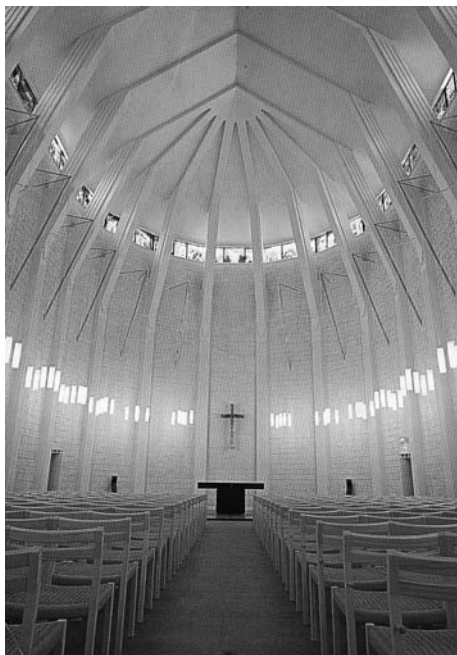
débuts à l'Opéra de Paris dans *Peter Grimes* de Benjamin Britten. Elle chante en concert les rôles d'Éuridice et de La Musica (*Orfeo* de Monteverdi), Morgana (*Alcina* de Haendel) et d'Antonia (*Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach) et son répertoire inclut Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky. Carolyn Sampson travaille avec les meilleurs ensembles de musique ancienne, orchestres et chefs.

Robin Blaze poursuit des études musicales au Magdalen College à Oxford et est boursier du Royal College of Music où en 2006, il était professeur en musique vocale. Il collabore avec plusieurs chefs importants dans le répertoire de la musique ancienne. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 2004 et se produit avec plusieurs autres orchestres symphoniques importants ainsi qu'à l'opéra où il compte un grand nombre de rôles à son répertoire.

Gerd Türk, ténor, étudie la musique sacrée et la direction chorale au conservatoire de Francfort. Des études en chant baroque et en interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt mènent à une carrière de chanteur demandé. Il effectue des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux États-Unis et au Japon et participe également à d'importants festivals consacrés à la musique ancienne. Gerd Türk est membre de «Cantus Cölln» et de l'«Ensemble Gilles Binchois». Depuis 2000, il enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis et donne des classes de maître à l'Université Geijutsu de Tokyo.

La basse **Peter Kooij** débute sa carrière en tant que membre de chœur et étudiant en violon. Il poursuit ses études en chant auprès de Max van Egmond au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Il donne des classes de maîtres et se produit fréquemment en tant que soliste un peu partout à travers le monde et son répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est également directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. Il enseigne au Conservatoire Sweelinck ainsi qu'à la Musikhochschule à Hanovre et, depuis 2000, est professeur à l'Université Geijutsu à Tokyo.





KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

WIE SCHÖN LEUCHTET DER MORGENSTERN, BWV 1

1. [CHORUS]

Wie schön leuchtet der Morgenstern
Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
Die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
Mein König und mein Bräutigam,
Hast mir mein Herz besessen,
Lieblich,
Freundlich,
Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich von Gaben,
Hoch und sehr prächtig erhaben.

2. RECITATIVO *Tenore*

Du wahrer Gottes und Marien Sohn,
Du König derer Auserwählten,
Wie süß ist uns dies Lebenswort,
Nach dem die ersten Väter schon
So Jahr' als Tage zählten,
Das Gabriel mit Freuden dort
In Bethlehem verheißent!
O Süßigkeit, o Himmelsbrot,
Das weder Grab, Gefahr, noch Tod
Aus unsern Herzen reißen.

3. ARIA *Soprano*

Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen,
Die nach euch verlangende gläubige Brust!
Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe
Der brünstigsten Liebe
Und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

4. RECITATIVO *Basso*

Ein irdscher Glanz, ein leiblich Licht
Rührt meine Seele nicht;
Ein Freudenschein ist mir von Gott entstanden,
Denn ein vollkommenes Gut,
Des Heilands Leib und Blut,

1. [CHORUS]

How beautifully shines the morning star
Full of grace and truth from the Lord,
The sweet root of Jesse!
You son of David from the line of Jacob,
My king and my bridegroom,
Have taken possession of my heart,
Lovely,
Friendly,
Beautiful and glorious, great and honest, rich in gifts,
Lofty and exalted in splendour.

2. RECITATIVE *Tenore*

You true son of God and Mary,
You king of those you have chosen,
How delightful is this word of life,
By which our earliest fathers already
Counted both years and days,
[The word] which Gabriel with joy there
In Bethlehem promised!
O sweetness, o bread of heaven,
That neither grave nor danger nor death
Can tear from our hearts.

3. ARIA *Soprano*

O fill now, ye flames, both divine and celestial,
The breast which to thee doth in faith ever strive!
The souls here perceive now the strongest of feelings
Of love most impassioned
And savour on earth the celestial joy.

4. RECITATIVE *Bass*

No earthly gloss, no fleshly light
Could ever stir my soul;
A sign of joy to me from God has risen,
For now a perfect gift,
The Saviour's flesh and blood,

Ist zur Erquickung da.
So muss uns ja
Der überreiche Segen,
Der uns von Ewigkeit bestimmt
Und unser Glaube zu sich nimmt,
Zum Dank und Preis bewegen.

5. ARIA *Tenore*

Unser Mund und Ton der Saiten
Sollen dir
Für und für
Dank und Opfer zubereiten.
Herz und Sinnen sind erhoben,
Lebenslang
Mit Gesang,
Großer König, dich zu loben.

6. CHORAL

Wie bin ich doch so herzlich froh,
Dass mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende;
Er wird mich doch zu seinem Preis
Aufnehmen in das Paradies,
Des klopf ich in die Hände.
Amen!
Amen!
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange,
Deiner wart ich mit Verlangen.

Is for refreshment here.
So must, indeed,
This all-excelling blessing,
To us eternally ordained
And which our faith doth now embrace,
To thanks and praise bestir us.

5. ARIA *Tenore*

Let our voice and strings resounding
Unto thee
Evermore
Thanks and sacrifice make ready.
Heart and spirit are uplifted,
All life long
And with song,
Mighty king, to bring thee honour.

6. CHORALE

I am, indeed, so truly glad
My treasure is the A and O,
Beginning and the ending;
He will indeed, to his great praise
Receive me into his paradise,
For this I'll clap my hands now.
Amen!
Amen!
Come, thou lovely crown of gladness, be not long now,
I await thee with great longing.

ERHALT UNS, HERR, BEI DEINEM WORT, BWV 126

7 1. [CHORUS]

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort,
Und steur' des Papsts und Türken Mord,
Die Jesum Christum, deinen Sohn,
Stürzen wollen von seinem Thron.

8 2. ARIA *Tenore*

Sende deine Macht von oben,
Herr der Herren, starker Gott!
Deine Kirche zu erfreuen
Und der Feinde bitterm Spott
Augenblicklich zu zerstreuen.

9 3. RECITATIVO [& CHORAL] *Alto, Tenore*

Alt: Der Menschen Gunst und Macht wird wenig nützen,
Wenn du nicht willst das arme Häuflein schützen,

Beide: **Gott Heilger Geist, du Tröster wert,**

Tenore: Du weißt, dass die verfolgte Gottesstadt
Den ärgsten Feind nur in sich selber hat
Durch die Gefährlichkeit der falschen Brüder.

Beide: **Gib dein'm Volk einerlei Sinn auf Erd,**

Alt: Dass wir, an Christi Leibe Glieder,
Im Glauben eins, im Leben einig sei'n.

Beide: **Steh bei uns in der letzten Not!**

Tenore: Es bricht alsdann der letzte Feind herein
Und will den Trost von unsern Herzen trennen;
Doch lass dich da als unsern Helfer kennen.

Beide: **G'leit uns ins Leben aus dem Tod!**

10 4. ARIA *Basso*

Stürze zu Boden, schwülstige Stolge!
Mache zunichte, was sie erdacht!
Laß sie den Abgrund plötzlich verschlingen,
Wehre dem Toben feindlicher Macht,
Laß ihr Verlangen nimmer gelingen!

1. [CHORUS]

Preserve us, Lord, by Your word,
And deflect the murderous intent of Pope and Turks,
Who want to topple Jesus Christ,
Your Son, from His throne.

2. ARIA *Tenore*

Send Your power from on high,
Lord of Lords, powerful God!
To bring joy to Your church
And in a moment to dissolve
The enemies' bitter mockery.

3. RECITATIVE [& CHORALE] *Alto, Tenore*

Alto: Human favour and power will be of little help
If you do not wish to protect our meagre band,

Both: **God, Holy Spirit, worthy comforter,**

Tenore: You know that the persecuted City of God
Has its most wicked enemy only within itself
Through the threat of the false brethren.

Both: **Grant Your people unity of purpose on earth,**

Alto: So that we, members of Christ's body,
May be one in faith and united in life.

Both: **Stand by us in the final conflict!**

Tenore: Then the last enemy will draw near
And will try to drive consolation from our hearts;
But then make Yourself known as our helper.

Both: **Escort us from death into life!**

4. ARIA *Basso*

Fall to earth, bombastic pride!
Destroy that which it has invented!
May the abyss suddenly devour it,
Rein in the raging of enemy power,
May its demand never be fulfilled!

11 5. RECITATIVO *Tenore*

So wird dein Wort und Wahrheit offenbar
Und stellet sich im höchsten Glanze dar,
Dass du vor deine Kirche wachst,
Dass du des heiligen Wortes Lehren
Zum Segen fruchtbar machst;
Und willst du dich als Helfer zu uns kehren,
So wird uns denn in Frieden
Des Segens Überfluss beschieden.

12 6. CHORAL

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, alleine.

Gib unsern Fürst'n und aller Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Dass wir unter ihnen
Ein geruh'g und stilles Leben führen mögen
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.
Amen.

5. RECITATIVE *Tenor*

Thus Your word and truth become apparent
And present themselves in the utmost splendour,
As You watch over Your church,
As You make the teaching of the holy Word
Bear fruit as a blessing;
And if You wish to turn to us as our helper,
Then in peace we shall receive
A profusion of blessings.

6. CHORALE

Grant us peace mercifully,
Lord God, in our times.
For there is assuredly no one
Who could fight for us
Other than You alone, our God.

Give to our princes and all the authorities
Peace and good judgement,
So that we may lead
A restful and quiet life among them
In all godliness and honour.
Amen.

HERR JESU CHRIST, WAHR' MENSCH UND GOTT, BWV 127

13 1. [CHORUS]

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
Der du littst Marter, Angst und Spott,
Für mich am Kreuz auch endlich starbst
Und mir deins Vaters Huld erwarbst,
Ich bitt durchs bittere Leiden dein:
Du wollst mir Sünder gnädig sein.

14 2. RECITATIVO *Tenore*

Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzt,
Und wenn ein kalter Todesschweiß
Die schon erstarrten Glieder netzet,
Wenn meine Zunge nichts, als nur durch Seufzer spricht
Und dieses Herze bricht:
Genug, dass da der Glaube weiß,
Dass Jesus bei mir steht,
Der mit Geduld zu seinem Leiden geht
Und diesen schweren Weg auch mich geleitet
Und mir die Ruhe zubereitet.

15 3. ARIA *Soprano*

Die Seele ruht in Jesu Händen,
Wenn Erde diesen Leib bedeckt.
Ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken,
Ich bin zum Sterben unerschrocken,
Weil mich mein Jesus wieder weckt.

16 4. RECITATIVO [& ARIA] *Basso*

Wenn einstens die Posaunen schallen,
Und wenn der Bau der Welt
Nebst denen Himmelfesten
Zerschmettert wird zerfallen,
So denke mein, mein Gott, im besten;
Wenn sich dein Knecht einst vors Gerichte stellt,
Da die Gedanken sich verklagen,
So wollest du allein,
O Jesu, mein Fürsprecher sein
Und meiner Seele tröstlich sagen:

1. [CHORUS]

Lord Jesus Christ, true man and God
You who endured martyrdom, anguish and mockery,
And who ultimately died on the cross for me
And acquired for me Your Father's grace,
I pray, through Your bitter suffering,
That you might be merciful to me, a sinner.

2. RECITATIVO *Tenore*

When everything in the end is horrified,
And when a cold sweat of death
Moistens the already stiffened limbs,
When my tongue can express nothing other than sighs
And this heart is breaking:
It suffices that faith knows
That Jesus stands alongside me,
He who patiently undergoes his suffering
And also accompanies me on this hard path
And prepares rest for me.

3. ARIA *Soprano*

The soul will rest in Jesus' hands,
When earth covers this body.
Oh, call me soon, ye knells of death
I am not afraid of dying,
Because my Jesus will wake me again.

4. RECITATIVO [& ARIA] *Bass*

When one day the trumpets sound,
And when the construction of the world
Along with heaven's vaults
Will fall down in ruins,
Then think well of me, my God;
When your servant will then stand and be judged,
Where thoughts inculpate themselves,
Then You alone, o Jesus,
Would be my champion
And speak comfortingly to my soul:

Fürwahr, fürwahr, euch sage ich:
Wenn Himmel und Erde im Feuer vergehen,
So soll doch ein Gläubiger ewig bestehen.
Er wird nicht kommen ins Gericht
Und den Tod ewig schmecken nicht.
Nur halte dich,
Mein Kind, an mich:
Ich breche mit starker und helfender Hand
Des Todes gewaltig geschlossenes Band.

17 6. CHORAL

**Ach, Herr, vergib all unsre Schuld,
Hilf, dass wir warten mit Geduld,
Bis unser Stündlein kömmt herbei,
Auch unser Glaub stets wacker sei,
Dein'm Wort zu trauen festiglich,
Bis wir einschlafen seliglich.**

Verily, verily I say unto you:
When heaven and earth are destroyed in fire,
A believer will endure eternally.
He will not be called to judgement
And will not taste death unending.
Just hold fast,
My child, to me:
With a strong and helping hand I shall break
The firmly closed bond of death.

6. CHORALE

**Oh, Lord, forgive all our misdemeanours,
Help us to wait patiently
Until our hour is nigh,
May our faith also always be valiant,
To trust Your Word steadfastly,
Until we slumber blessedly.**

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

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

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



RECORDING DATA

Recorded in June 2005 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; Pro Tools HD recorder, Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2006, © Masaaki Suzuki 2007

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

Front cover photograph: Peter Sabelis

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1551 © 2006 & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Carolyn Sampson – Robin Blaze
Gerd Türk – Peter Kooij