



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



28

Nun komm, der Heiden Heiland
CANTATAS ▶26 ▶62 ▶116 ▶139

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 28: LEIPZIG 1724

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62

17'47

Kantate zum 1. Advent (3. Dezember 1724)

Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo (Organo e Violone)

Text: [1, 6] Martin Luther 1524; [2-5] anon.

1. [Chorus]. *Nun komm, der Heiden Heiland ...* 4'07
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
2. Aria (Tenore). *Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis ...* 6'28
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
3. Recitativo (Basso). *So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron ...* 0'48
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
4. Aria (Basso). *Streite, siege, starker Held! ...* 4'45
Violini I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)
5. Recitativo (Soprano, Alto). *Wir ehren diese Herrlichkeit ...* 0'52
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)
6. Choral. *Lob sei Gott, dem Vater, ton ...* 0'36
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139

17'42

Kantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis (12. November 1724)

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

Text: [1, 6] Johann Christoph Rube 1692; [2-5] anon.

7. [Chorus]. *Wohl dem, der sich auf seinen Gott ...* 4'39
Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
8. Aria (Tenore). *Gott ist mein Freund; was hilft das Toben ...* 6'00
Violino concertato I, II, Continuo (Violoncello, Cembalo)*
*[*violin 2 obbligato reconstructed by Nobuaki Ebata & Masaaki Suzuki; see Production Notes]*

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | 3. Recitativo (Alto). <i>Der Heiland sendet ja die Seinen ...</i> <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | 0'39 |
| 10 | 4. Aria (Basso). <i>Das Unglück schlägt auf allen Seiten ...</i> <i>Oboe d'amore I, II, Violino solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | 4'40 |
| 11 | 5. Recitativo (Soprano). <i>Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir ...</i> <i>Violino I,II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | 0'50 |
| 12 | 6. Choral. <i>Dahero Trotz der Höllen Heer! ...</i> <i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | 0'43 |

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26 14'48

Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis (19. November 1724)

Como, Flauto traverso, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola,

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

Text: [1, 6] Michael Franck 1652; [2-5] anon.

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | 1. [Chorus]. <i>Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ...</i> <i>Como, Flauto traverso, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola,</i> <i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | 2'19 |
| 14 | 2. Aria (Tenore). <i>So schnell ein rauschend Wasser schießt, ...</i> <i>Flauto traverso solo, Violino solo, Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | 6'07 |
| 15 | 3. Recitativo (Alto). <i>Die Freude wird zur Traurigkeit ...</i> <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | 0'51 |
| 16 | 4. Aria (Basso). <i>An irdische Schätze das Herze zu hängen ...</i> <i>Oboe I, II, III, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | 3'52 |
| 17 | 5. Recitativo (Soprano). <i>Die höchste Herrlichkeit und Pracht ...</i> <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | 0'45 |
| 18 | 6. Choral. <i>Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ...</i> <i>Como, Flauto traverso, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola,</i> <i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | 0'41 |

DU FRIEDEFÜRST, HERR JESU CHRIST, BWV 116

17'15

Kantate zum 25. Sonntag nach Trinitatis (26. November 1724)

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

Text: [1, 6] Jakob Ebert 1601; [2-5] anon.

- | | | |
|----|---|------|
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ ...</i> | 4'07 |
| | <i>Corno, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 20 | 2. Aria (Alto). <i>Ach, unaussprechlich ist die Not ...</i> | 4'23 |
| | <i>Oboe d'amore solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | |
| 21 | 3. Recitativo (Tenore). <i>Gedenke doch ...</i> | 0'48 |
| | <i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | |
| 22 | 4. Terzetto (Soprano, Tenore, Basso). <i>Ach, wir bekennen unsre Schuld ...</i> | 5'51 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 23 | 5. Recitativo (Alto). <i>Ach, laß uns durch die scharfen Ruten ...</i> | 1'04 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 24 | 6. Choral. <i>Erleucht auch unser Sinn und Herz ...</i> | 0'52 |
| | <i>Corno, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |

TT: 68'44

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Instrumental and Vocal Soloists:

YUKARI NONOSHITA *soprano* · ROBIN BLAZE *countertenor*

MAKOTO SAKURADA *tenor* · PETER KOIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA *trumpet* · LILIKO MAEDA *flauto traverso*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe/oboe d'amore*

NATSUMI WAKAMATSU & AZUMI TAKADA *violin*

HIDEMI SUZUKI *cello* · NAOKO IMAI *organ* · MASAOKI SUZUKI *harpichord*

BACH COLLEGIUM JAPAN

SOLOISTS* / CHORUS

| | |
|----------|---|
| Soprano: | Yukari Nonoshita* , Minae Fujisaki, Yoshie Hida |
| Alto: | Robin Blaze* , Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki |
| Tenore: | Makoto Sakurada* , Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi |
| Basso: | Peter Kooij* , Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe |

ORCHESTRA [Natsumi Wakamatsu, leader]

| | |
|----------------------|---|
| Corno (Horn): | Toshio Shimada |
| Flauto traverso: | Liliko Maeda |
| Oboe / Oboe d'amore: | Masamitsu San'nomiya [1st], Yukari Maehashi [BWV 62 & 26: 2nd] Atsuko Ozaki [BWV 139 & 116: 2nd / BWV 26: 3rd] |
| Violino I: | Natsumi Wakamatsu, Paul Herrera, Yuko Takeshima |
| Violino II: | Azumi Takada, Yuko Araki, Yukie Yamaguchi |
| Viola: | Yoshiko Morita, Amiko Watabe |

Continuo

| | |
|--------------|-----------------|
| Violoncello: | Hidemi Suzuki |
| Contrabasso: | Seiji Nishizawa |
| Fagotto: | Kiyotaka Dosaka |
| Cembalo: | Masaaki Suzuki |
| Organo: | Naoko Imai |

The four cantatas by **Johann Sebastian Bach** on this CD take us into the second year of Bach's service as Thomaskantor in Leipzig, to November and December 1724. They were written for four consecutive Sundays in the context of the so-called 'Chorale Cantata Year'. According to the plan for this great church music project (which Bach did not quite succeed in completing), every Sunday and feast day of the year was to be provided with a cantata based not on the gospel reading for the day, as would have been expected, but on a popular hymn. Part of the project – an element that must have been agreed with the Leipzig clergy – was a concept for the text and music according to which, in Bach's setting, the first and last strophes of the hymn were to remain textually unchanged and with their usual melody, but the inner strophes were freely adapted to form recitatives and arias. A specialist – in both poetry and theology – was on hand to rework the text, but his name does not appear anywhere and so we are forced to rely upon speculation concerning his identity. There is much to suggest that Andreas Stübel (1653-1725), the former deputy headmaster of the Thomasschule, was the man responsible. The choice of hymns was generally made in such a manner that they suited the Bible readings for the day in question, in particular the gospel readings that formed the basis of the sermon. We must presume that the priest also discussed the hymn text, and it is likely that the hymn was also sung by the congregation.

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62 NOW COME, SAVIOUR OF THE GENTILES

To a greater extent than in any other cantata, the first words of the text betray that this work was intended for use in the context of a church service: 'Nun komm, der Heiden Heiland' ('Now come, saviour of the gentiles') is a cantata for the first Sunday in Advent. On this day, which marks the beginning of the church year, Christians reflect upon the gospel for the day, Matthew 21, 1-9 – the

entry of Jesus into Jerusalem. The hymn that forms the basis of the cantata, which is still sung today in the Evangelical church, is by the reformer, poet and musician Martin Luther (1483-1546), which in turn is based on the hymn *Veni redemptor gentium* by Bishop Ambrose of Milan (339-397) and its melody that dates from the twelfth century at the latest. In Bach's chorale cantatas the outer strophes remain unchanged but the inner strophes are reworked as texts for recitatives and arias; the same procedure is followed on the other cantatas on this disc. The hymn – and thus the cantata – make the analogy between Jesus entering Jerusalem and Jesus entering the world, the miracle of the virgin birth and mystery of the incarnation of the son of God, who, 'Gott von Art und Mensch, ein Held' ('God by kind and man, a hero') – as Luther puts it – who takes the earthly course that God has decreed in order 'uns Gnade zu erkaufen' ('to redeem us, the fallen ones').

Bach's opening chorus follows the usual pattern, according to which the hymn is heard line by line within a *concertante* orchestral setting. The hymn tune appears as a *cantus firmus* in the soprano, reinforced by a horn. On this occasion Bach has transplanted the melody from 4/4 to 6/4, in the process lending it great flexibility. The alto, tenor and bass form a united vocal group, presenting melodic material that is mostly derived from the hymn melody (lines 1, 2 and 4) and is otherwise based on the orchestral *ritornello* (line 3). This *ritornello* is thematically independent of the hymn tune, although it quotes the opening line of the hymn in the first bars (continuo) and at the end (oboes).

The B minor of the opening chorus is followed by G major: a joyful liveliness and dance-like charm characterize the tenor aria 'Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis' ('Wonder, o men, at this great secret'). The dance-like mood has a specific justification: here Bach has used a contemporary dance form that he also liked to use in his instrumental music. In purely musical terms, the movement is a *passepied*.

The bass aria 'Streite, siege, starker Held' ('Fight and be victorious, strong hero') stands in marked contrast

to the preceding tenor aria. Here the heroic element is to the fore, and the broken triads in the instrumental part are reminiscent of fanfares; the constant orchestral unison is an expression of power. Here, unmistakably, Bach comes close to opera.

The fifth movement, the duet-recitative 'Wir ehren diese Herrlichkeit' ('We honour this magnificence') is also a genuine *scena*: the two singers seem to be approaching the crib in Bethlehem with restraint and caution, though also ceremonially.

The cantata draws to a close with the final verse of the hymn, in praise of the Holy Trinity.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139 HAPPY IS THE MAN WHO ON HIS GOD

The cantata *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* was written for the 23rd Sunday after Trinity, which in 1724 fell on 12th November. The textual and musical basis is the hymn of the same name by the then well-known poet Johann Christoph Rube (1665-1746). At that time it was sung to the melody of *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt* which, in its most usual version, was by Bach's most famous predecessor as Thomaskantor in Leipzig, Johann Hermann Schein (1586-1630). The hymn originally contained five verses; the text of the third movement, 'Der Heiland sendet ja die Seinen recht mitten in der Wölfe Wut' ('Indeed the Saviour sends his people in among the angry wolves.') is a free addition, apparently with the intention of creating a connection with the gospel reading for the Sunday in question – Matthew 22, 15-22. This passage is about the Pharisees who ask Jesus the trick question of whether it is lawful to give tribute to Caesar, and receive the answer: 'Render therefore unto Caesar the things which are Caesar's; and unto God the things that are God's'. The words 'Wölfen' ('wolves') and 'der Bösen Rotte' ('the evil throng') refer to the Pharisees and, more generally, to the enemies of Jesus; the term 'weisen Ausspruch' ('wise sayings') refers to his reply. A further

clear allusion to the gospel reading is found in the fifth movement, a soprano recitative, with the words 'Ich gebe Gott, was Gottes ist' ('I render unto God what belongs to God'). Otherwise, however, the cantata text follows the hymn and goes its own way. It is about the happiness of those who rely upon God with childlike trust, and about the friendship of God, who protects His people from all evil. These motifs are varied virtually throughout the cantata.

Bach's opening chorus follows the pattern that had become more or less a standard formula over the preceding five months, during which he had written and presented some 25 chorale cantatas. The overall sound is characterized by *concertante* orchestral writing into which, one at a time, the individual lines of the hymn are embedded. The hymn tune itself is presented as a *cantus firmus* in long note values by the soprano; the lower voices join in contrapuntally. Mostly they are linked together by imitation, and motivically derived from the melody heard in the soprano. In this cantata, following this principle, the alto, tenor and bass form a *fugato* on a theme derived from the first notes of each respective line of the hymn tune. Here, however, the lower parts proceed in a far livelier manner: that which was heard in minims and semibreves in the *cantus firmus* is presented in quavers and crotchets (i.e. four times faster) by the lower voices. Meanwhile the rising line of the opening motif of the orchestral *ritornello* that frames the movement (and which gives rise to the interludes) is also associated with the hymn tune. As well as strings, the orchestra includes two *oboi d'amore* which, as their name indicates, have an especially 'lovable' sound. Bach was particularly fond of using this instrument to express love, warmth, tenderness, sincerity and trust, and to describe the emotional sphere to which the last two lines of the hymn verse allude. The 'Wohl dem' ('Happy is the man') at the beginning of the hymn and the key-word 'wohlvergnügt' ('content') seem moreover to have inspired Bach to give the movement a particularly melodious character. The principal motif of the *ritornello* and the imitative entries of the lower voices are

almost always accompanied by the two *oboi d'amore* in parallel thirds or sixths. In addition, the two wind instruments join in the choral passages – almost like a fifth and sixth voice – and lend their ‘lovable’ sound to the choral sonority.

The tenor aria ‘Gott ist mein Freund, was hilft das Toben’ (‘God is my friend; of what use is the fury’) draws its energy from the contrast that is prescribed by the text: on one side God’s friendship, the comfort and safety of the Christian who knows that God will protect him, on the other side the fury of the enemies, their fakeness and hate. As the other cantatas of this period also reveal, Bach must then have had access to an especially talented solo tenor, for whom this aria was specifically intended. The fury and mockery are represented by lively coloraturas; at the other extreme is the calm, secure ‘Gott ist mein Freund’ (‘God is my friend’), which recurs many times as a kind of motto and must have made a lasting impression on Bach’s audience. The accompanying instruments develop the contrasting thematic material in the trio section. As Bach’s score and some of the original parts have gone astray, however, the second instrumental part is missing. It is assumed that this was for a second violin. When performing this cantata we are forced to resort to a reconstruction.

A similar loss has befallen the fourth movement, the bass aria ‘Das Unglück schlägt auf allen Seiten’ (‘All around me misfortune wraps’), although to a lesser extent. Here, too, the vocal line is accompanied by two instrumental parts as well as continuo. One of these instrumental parts is for the two *oboi d'amore*; the other is – according to the surviving sources – for violin. This part, however, was written not for the première in 1724 but for a repeat performance twenty years later, and the violin was evidently substituted for an instrument that was no longer available – probably a *violoncello piccolo*, an instrument which would have played the part an octave lower than indicated in the later violin part. Musically this aria is a rather unusual construction in terms both of thematic invention and of form. One observes the

thematically different structure of each instrumental part; evidently this was a musical depiction of how misfortune fetters mankind ‘von allen Seiten’ (‘all around’). The oboes ‘wrap their fetters’ in a distinctive pattern of one long-held note followed by a few very fast ones, against the second part playing wide-reaching broken chords and dotted rhythms in the continuo. The form of the aria is characterized by numerous changes of tempo and expression, corresponding to the textual content and the emotional variance between the key concepts of misfortune, sudden help and comfort.

After the drama of the bass aria, calm and contemplation return in the fifth movement, a soprano recitative. The simple concluding chorale once more summarizes the content of the cantata and ends with the promise that was already heard in the opening strophe: ‘Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!’ (‘Happy is the man who has God as a friend!’).

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26 OH HOW FLEETING, OH HOW TRIVIAL

Bach’s chorale cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* was written for 19th November 1724, the 24th Sunday after Trinity. The cantata is based on a hymn that remains popular to this day, written and composed by the teacher Michael Franck (1609-1667) from Coburg; it is a meditation on the transience of human life and of all earthly goods. Clearly the gospel reading for that day, the story of the awakening of the Ruler’s daughter (Matthew 9, 18-26), along with the theme of death, provided the impulse for the choice of hymn. In the cantata text, however, no further attention is paid to this aspect.

The imagery of the text inspired Bach to compose music of a similarly vivid nature. Right from the first bar, the instrumental introduction to the opening chorus – with its abrupt chords separated by pauses and its hurrying scale figures – illustrates the fleetingness and insubstantiality mentioned in the text. All the same, it then

develops into a genuinely joyous piece of music in which the woodwind and strings, in rapid alternation, play the motifs to each other. In terms of form and technique, Bach largely follows his preferred pattern in chorale cantatas: surrounded by a thematically independent orchestral *ritornello* from which the interludes are derived, the hymn is presented one line at a time, with its melody as a *cantus firmus* in long note values in the soprano. Here, as in many other cantatas in this series, this is reinforced by a horn. The lower voices are in counterpoint with the *cantus firmus*, on this occasion generally not imitatively but homophonic, as a self-contained group. Bach had the extremely effective idea of letting the three lower voices declaim the individual lines of text in unison at the end of each choral passage, using a melodic formula derived from the beginning of the hymn.

The continuation of the cantata is also characterized by its pictorial character. In its instrumental parts for the flute and violin, and then also in the vocal line, the second movement – the tenor aria ‘So schnell ein rauschend Wasser schießt’ (‘As quickly as rushing water’) – paints a picture of a fast-flowing stream as an image of our life hurrying past, in which our sins correspond to droplets of water. The third movement, an alto recitative, tells how joy decays into sadness – a far-reaching coloratura culminates in an uneasy dissonance, just as beauty passes and death destroys everything. The following bass aria, with its unusual scoring for three oboes, is a genuine display piece, as one might expect to find in a secular rather than in a church cantata. Its rejection of the ‘foolish world’, with the words ‘An irdische Schätze das Herz zu hängen’ (‘To hang our hearts on earthly treasures’), is set in a ‘worldly’ musical style, to be exact in the form of a courtly dance, a bourrée. A soprano recitative then returns us to a meditation about the frailness of human life and activity, and the simple concluding chorale follows suit although promising that in this transient world the God-fearing man will endure.

DU FRIEDEFÜRST, HERR JESU CHRIST, BWV 116 YOU PRINCE OF PEACE, LORD JESUS CHRIST

Bach’s chorale cantata for the 25th Sunday after Trinity was first heard on 26th November 1724 at a service in Leipzig. The hymn, which is still sung today, is by Jakob Ebert (1549-1614), who taught at the university of Frankfurt an der Oder around 1600; the melody is found in a collection of song settings published in 1601 by the *Kantor* in that city, Bartholomäus Gesius (c. 1560-1613). The choice of this hymn, in which Jesus is apostrophized as ‘Friedefürst’ (‘prince of peace’) and ‘starker Nothelfer’ (provider of ‘strong succour’), has only a very generalized link to the gospel reading for that Sunday, Matthew 24, 15-28, which tells of the perils of mankind and the abomination of desolation at the end of the world. It will have been left to the preacher to connect the cantata with the content of the sermon.

In the opening chorus, Bach again remains true to type: the hymn strophe is presented line by line within a *concertante* orchestral setting. The hymn tune is used as a *cantus firmus* in the soprano, supported and emphasized by a horn. In the first two lines of text the other voices – which Bach normally prefers to employ polyphonically – are used homophonically with the soprano’s *cantus firmus* and thereby lend weight and a festive character to the salutation ‘Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, wahr Mensch und wahrer Gott’ (‘You prince of peace, Lord Jesus Christ, true man and true God’). Polyphony comes to the fore all the more in the next two lines of the hymn, however; each of these starts with a *fugato* in the three lower voices, heard above the beginning of the theme of the orchestral *ritornello*.

The second movement, the alto aria ‘Ach, unaussprechlich ist die Not’ (‘Oh, inexpressible is the distress’), is a lament that appeals directly to the listener. The solo voice and *oboe d’amore* perform a genuine duet, full of sighing and bewailing. Bach has captured the expression of deep sadness in the music with all the tools of his trade: sighing figures, suspensions and augmented,

diminished or chromatic melodic intervals; the harmony is full of dissonances.

The tenor recitative that follows includes the text 'Gedenke doch, o Jesu, dass du noch ein Fürst des Friedens heißest!' ('Remember, however, o Jesus, that you are still called a prince of peace!'). The continuo surrounds this text with a melodic quotation from the hymn – its first eight notes. Bach could be certain that the congregation would have understood this allusion and would in their own minds have added the relevant words, 'Du Friede-fürst, Herr Jesu Christ' ('You prince of peace, Lord Jesus Christ').

With the tercet 'Ach, wir bekennen unsre Schuld' ('Oh, we confess our guilt'), the cantata temporarily acquires a theatrical character. Here, too, there is no lack of sighing figures. The words 'Herz' ('heart') and 'Schmerz' ('pain') are emphasized with long notes, and the phrase 'es brach ja dein erbarmend Herz' ('Your merciful heart did indeed break') illustrates the 'breaking' with striking interruptions to the melodic line. This illustrative moment is also characterized by the unusual *ritornello* theme that frames and divides the movement.

The alto recitative 'Ach, lass uns durch die scharfen Ruten' ('Oh, let us not bleed too violently'), in which Bach illustrates the 'scharfen Ruten' ('sharp rods'; God's punishment) with hard dissonances, ending in a plea for lasting peace, expressed in a delicately ornamented cadence.

© Klaus Hofmann 2005

PRODUCTION NOTES

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62
NOW COME, SAVIOUR OF THE GENTILES

Instrumentation of the fourth movement

In the score in Bach's own hand, the fourth movement of this cantata appears to be accompanied by continuo alone, but the original parts specify that the first and second violins and the violas should play together in unison an oc-

tave higher. We have therefore incorporated unison strings into the instrumentation.

Instrumentation of the continuo

The three surviving continuo parts of this cantata include one for a melody instrument entitled 'Continuo', incorporating harmonic figures in the third, fifth and sixth movements. These figures would probably have been realised by a harmony instrument other than the organ, and we have therefore decided to make partial use of the harpsichord in this performance.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139
HAPPY IS THE MAN WHO ON HIS GOD

The *obligato* parts in the second movement and their restoration

In addition to the *obligato* part marked *Violino I concertato*, this movement, a tenor aria, may well be missing another *obligato* part. The obvious choice would be another violin, but in the original second violin part, only 'Aria Tacet' is marked at this point. Because of this, the editor of this work in the *Neue Bach-Ausgabe* (*New Bach Edition*), Andreas Glöckner, rules out the possibility that this was a duet for two violins and suggests that the part would have been played by a *flauto traverso* or an oboe.

An oboe appears again in an *obligato* rôle in the fourth movement together with a violin, however, and such a repetition of the scoring would be highly unusual. On the other hand, while in duets combining *flauto traverso* with violin, the violin is generally set in a lower range than the flute, the extant violin part in BWV 139/2 is clearly conceived as the higher of the two parts.

This means that we need to look again at the possibility of a second violin. When Bach entrusted *obligato* parts to two violins, he did not necessarily always ask for the parts to be played as a duet by the leaders of the first and the second violins; the duets are sometimes performed by two of the first violins while the second violins remain silent. (cf. BWV 7/4, BWV 42/6). The possibility cannot therefore be ruled out that, in the case of BWV 139/2 too,

the *obligato* part for a second violin for use in this movement was originally included in the lost dublette (the part used by the deputy principal).

Reconstructions for two violins have previously been made by William H. Scheide in *Bach-Studien 5* and Winfried Radeke in the Breitkopf edition. We have made a number of revisions while referring to these earlier materials.

Instrumentation of the continuo in the second, third and fourth movements

The extant materials relating to this cantata do not include the organ part used at the first performance; the extant organ part is most likely the one used in later performances of the work between 1732 and 1735. This part indicates that the organ should remain silent in the second, third and fourth movements. As is customary, we have decided to use the harpsichord instead of the organ in these movements.

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26
OH HOW FLEETING, OH HOW TRIVIAL

Instrumentation of the continuo in the second movement

Most of the original parts were copied from Bach's own manuscript by Johann Kuhnau, but all but a very small section of the organ part is in the composer's own hand. The second movement clearly includes the indication 'Aria tacet'. We have therefore decided to use the harpsichord rather than the organ here.

© *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 Hirono. 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.

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

The counter-tenor **Robin Blaze** is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his busy schedule has taken him to Europe, North and South America, Japan and Australia. He read music at Magdalen College, Oxford and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with most of the distinguished conductors in the early music field and regularly appears with the Academy of Ancient Music, Bach Collegium Japan, Collegium Vocale Gent, the Gabrieli Consort, King's Consort, Orchestra of the Age of Enlightenment and The Sixteen, and he has also appeared with prestigious orchestras such as the Washington National Symphony Orchestra, the St. Paul Chamber Orchestra and the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. His opera engagements have included performances at Covent Garden, Glyndebourne Festival Opera and for

English National Opera. Chamber music is an important part of his musical life and Robin Blaze regularly joins forces with Concordia, Fretwork and the Palladian Ensemble.

Makoto Sakurada, tenor, completed his M.A. degree in vocal music at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music) under Tadahiko Hirano. He has also studied under Gianni Fabbriani at the G. B. Martini Conservatory in Bologna and he is currently studying vocal technique under William Matteuzzi and baroque singing under Gloria Banditelli. He is very active as a soloist in oratorio performances, especially in music from the baroque era. He has sung the tenor solo in Mendelssohn's *Elijah* under Wolfgang Sawallisch, and his repertoire also includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, the tenor solos in the *St. Matthew Passion*, *Magnificat* and numerous cantatas, Handel's *Messiah* and Mozart's *Requiem*. Since 1995 he has collaborated regularly with Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan. He has also worked with such artists as Philippe Herreweghe and Sigiswald Kuijken. He appears regularly in opera and was awarded second prize at the Bruges International Early Music Concours in 2002.

Peter Kooij, bass, started his musical career at the age of six as a choir boy. He started his musical studies, however, as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, which led to the award of the diploma for solo performance. He has been an active soloist all over the world, performing with such conductors as Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken and Roger Norrington. His wide repertoire contains music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. From 1991 until 2000 he was a professor at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam, and from 1995 until 1998 he taught at the Musikhochschule in Hanover. Since 2000 he

has been a Professor at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). He has given masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.



Die vier auf dieser CD enthaltenen Kantaten **Johann Sebastian Bachs** führen uns in das zweite Amtsjahr des Leipziger Thomaskantors und hier in den November und Dezember 1724. Sie entstanden zu vier aufeinanderfolgenden Sonntagen im Rahmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs. Nach dem Plan dieses – von Bach allerdings nicht ganz zu Ende geführten – kirchenmusikalischen Großprojekts sollte ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag im Hauptgottesdienst eine Kantate erklingen, deren Grundlage nicht wie üblich die für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied bildete, Teil des Vorhabens, das zweifellos mit der Leipziger Geistlichkeit abgestimmt war, war ein textlich-musikalisches Konzept, wonach in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Strophe des Kirchenliedes textlich unverändert und mit ihrer gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in freier Umdichtung als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch wie theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name aber nirgends in Erscheinung tritt, so dass man für seine Person auf Vermutungen angewiesen ist. Manches spricht dafür, dass es sich um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte. Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte in der Regel so, dass sie zu den biblischen Lesungen des Tages passten, insbesondere zur Evangelienlesung, die nach wie vor die Grundlage der Predigt bildete. Doch hat man sich vorzustellen, dass der Prediger zugleich auch auf den Liedtext einging, und vermutlich wurde das betreffende Lied jeweils auch von der Gemeinde angestimmt.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139

Die Kantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* entstand zum 23. Sonntag nach Trinitatis, dem 12. November 1724. Die textliche und musikalische Grundlage bildet das gleichnamige Lied des einst wohlbekannten Dichters Johann Christoph Rube (1665-1746). Es wurde damals

auf die Melodie von *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt* gesungen, die in der gebräuchlichen Fassung auf Bachs berühmtesten Vorgänger im Leipziger Thomaskantorenamt, Johann Hermann Schein (1586-1630), zurückgeht. Die im Original fünfstrophige Kirchenlieddichtung erscheint in der üblichen Weise bearbeitet: Die Rahmenstrophen sind unverändert geblieben, die drei Binnenstrophen aber kehren umgestaltet als Arien- und Rezitativdichtung in den Sätzen 2, 4 und 5 wieder. Der Text von Satz 3, „Der Heiland sendet ja die Seinen recht mitten in der Wölfe Wut“, ist allerdings frei hinzugeichtet, offenbar in der Absicht, eine Verbindung zum Evangelium des Sonntags, Matthäus 22, 15-22, herzustellen. Es handelt von den Pharisäern, die Jesus die Fangfrage stellen, ob es recht sei, dem römischen Kaiser Steuern zu entrichten, und von ihm die Antwort erhalten: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist“. Mit den „Wölfen“ und „der Bösen Rotte“ sind also die Pharisäer und allgemein die Feinde Jesu, mit dem „weisen Ausspruch“ ist seine Antwort gemeint. Eine weitere deutliche Anspielung auf das Evangelium findet sich in dem Sopran-Rezitativ (Satz 5) mit den Worten „Ich gebe Gott, was Gottes ist“. Im übrigen aber geht der Kantatentext, der Lieddichtung folgend, eigene Wege. Er handelt vom Wohlsein dessen, der sich in kindlichem Vertrauen auf Gott verlässt, und von der Freundschaft Gottes, der die Seinen schützt vor allem Bösen, und diese Motive werden gleichsam durch alle Kantatensätze variiert.

Bachs Eingangsschor folgt einem Muster, das in den vorangegangenen fünf Monaten, in deren Verlauf er rund 25 Choralkantaten geschaffen und dargeboten hatte, zu einer Art Standardmodell geworden war: Das Gesamtbild ist geprägt von einem konzertanten Orchesterpart, in den abschnittsweise die einzelnen Choralzeilen eingebettet sind. Dabei liegt die Kirchenliedmelodie als *Cantus firmus* in langen Noten im Sopran. Die Unterstimmen treten kontrapunktierend hinzu. Meist sind sie untereinander imitatorisch verbunden und motivisch aus der im Sopran erklingenden Melodie abgeleitet. Das ist auch in diesem Chorsatz der Fall: Alt, Tenor und Bass bilden jeweils ein

Fugato, dessen Thema aus den ersten Noten der jeweiligen Melodiezeile gebildet ist, nur dass die Unterstimmen dabei sehr viel bewegter verlaufen: Was im *Cantus firmus* in halben und ganzen Noten erklingt, wird von den Unterstimmen in Achteln und Viertel (also viermal so schnell) vorgetragen. Das Orchesterritornell, das den Satz umrahmt und aus dem die Zwischenspiele gebildet sind, knüpft seinerseits mit der aufsteigenden Linie seines Anfangsmotivs an die Liedweise an. Zum Streichorchester treten zwei Oboen *d'amore*, Instrumente, die, wie schon ihr Name andeutet, besonders „lieblich“ klingen und die Bach gerne einsetzt, um Liebe, Wärme, Zartheit, Innigkeit und Vertrauen auszudrücken und jenes Affektfeld zu umschreiben, das mit den ersten und den beiden letzten Textzeilen der Liedstrophe angesprochen ist. Das „Wohl dem“ des Liedanfangs und das Stichwort „wohlvergnügt“ scheinen Bach darüber hinaus veranlasst zu haben, dem Satz einen besonderen Wohlklang zu verleihen, indem er das Kopfmotiv des Ritornells und die Imitationseinsätze der Unterstimmen fast überall von einer der beiden Liebesoboen in Terz- oder Sextparallelen begleiten lässt. Überdies treten die beiden Blasinstrumente in den Chorabschnitten gleichsam als fünfte und sechste Chorstimme zu den vier Singstimmen hinzu und verleihen dem Chorklang etwas von ihrer Lieblichkeit.

Die Tenor-Arie „Gott ist mein Freund, was hilft das Toben“ (Satz 2) lebt aus dem Kontrast, der im Text vorgegeben ist: hie Gottes Freundschaft, die getroste Sicherheit des Christen, der sich in Gottes Schutz weiß, dort das Toben der Feinde, ihre Falschheit, ihr Hass. Bach muss damals, wie auch die benachbarten Kantaten zeigen, über einen besonders fähigen Solotenor verfügt haben, dem er offenbar auch diese Arie auf den Leib geschrieben hat. Das Toben und Spotten wird in bewegten Koloraturen dargestellt; den Gegenpol aber bildet das ruhige, sichere „Gott ist mein Freund“, das als eine Art Motto vielfach wiederkehrt und sich Bachs Zuhörern gewiss nachhaltig eingepägt hat. Die begleitenden Instrumente entwickeln das kontrastierende Themenmaterial im Triosatz. Da Bachs Partitur und ein Teil der originalen Stimmen ver-

loren gegangen sind, fehlt allerdings die zweite Instrumentalpartie. Man nimmt an, dass sie für eine zweite Violine bestimmt war. Für die Aufführung der Kantate ist man auf eine Rekonstruktion angewiesen.

Leider ist auch die Bass-Arie „Das Unglück schlägt auf allen Seiten“ (Satz 4) von dem erwähnten Verlust betroffen, wenn auch nicht in gleichem Maße. Auch hier wird die Singstimme außer vom Continuo von zwei Instrumentalstimmen begleitet. Die eine Stimme ist für Oboe d'amore I/II; die andere ist im überlieferten Quellenmaterial für Violine bestimmt, doch ist sie nicht für die Uraufführung 1724, sondern für eine Wiederholung gut 20 Jahre später geschrieben, und dabei diente die Violine offenbar als Ersatz für ein nicht mehr verfügbares Instrument, vermutlich ein Violoncello piccolo, ein Instrument der Mittellage, auf dem der Part 1724 eine Oktave tiefer erklingen sein dürfte als die nachmals ausgeschrieben Violinpartie. Kompositorisch ist die Arie ein recht ungewöhnliches Gebilde, sowohl in der thematischen Erfindung wie in der Form. Auffällig ist die thematisch je unterschiedliche Anlage der drei Instrumentalpartien; offensichtlich handelt es sich um ein musikalisches Bild dafür, wie das „Unglück ... von allen Seiten“ den Menschen in Fesseln legt: Die Oboen schlingen ihr „Band“ in charakteristischem Wechsel von einer lang ausgehaltenen und jeweils wenigen sehr schnellen Noten, die zweite Stimme dagegen in weit ausholenden Akkordbrechungen, der Continuo in punktierten Rhythmen. Die Form der Arie ist durch mehrfachen Wechsel des Tempos und des Ausdrucks geprägt, entsprechend dem Textinhalt und dem Wechsel der Affekte zu den Stichworten: Unglück – plötzliche Hilfe – Trost.

Nach der Dramatik der Bass-Arie kehrt mit dem Sopran-Rezitativ (Satz 5) wieder Ruhe und Kontemplation ein. Der schlichte Schlusschoral fasst den Inhalt der Kantate noch einmal zusammen und schließt mit der Verheißung, die schon in der Eingangsstrophe anklang: „Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!“

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26

Bachs Choralkantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* entstand zum 19. November 1724, dem 24. Sonntag nach Trinitatis. Der Kantate liegt das bis heute vielgesungene gleichnamige Kirchenlied aus der Dichter- und Komponistenfeder des Coburger Lehrers Michael Franck (1609-1667) zugrunde, eine Meditation über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und aller irdischen Güter. Wie üblich sind die beiden Rahmenstrophen des Liedes unverändert übernommen, die Binnenstrophen aber in eine Wechselfolge von Arien und Rezitativen umgedichtet. Das Evangelium des Tages, der Bericht von der Auferweckung des Töchterleins des Jairus (Matthäus 9, 18-26), hat offensichtlich mit dem Thema „Tod“ den Anstoß zur Wahl des Liedes gegeben, wird aber in der Kantatendichtung selbst nicht weiter berücksichtigt.

Der bildhafte Text hat Bach zu einer ebenso anschaulichen Musik inspiriert. Die instrumentale Einleitung des Eingangschors illustriert vom ersten Takt an mit kurzen, pausendurchsetzten Akkordschlägen und eilenden Skalenfiguren die Nichtigkeit und Flüchtigkeit, von der der Text spricht, entfaltet allerdings daraus dann ein durchaus lebensfrohes Musizieren, bei dem Holzbläser und Streicher in raschem Wechsel einander die Motive zuspülen. In Form und Satztechnik folgt Bach weitgehend dem von ihm für die Eingangssätze der Choralkantaten bevorzugten Modell: Das Kirchenlied wird, unrahmt von einem thematisch selbständigen Orchesterritornell, aus dem auch die Zwischenspiele abgeleitet sind, zeilenweise vorgetragen, wobei die Liedmelodie als Cantus firmus in langen Noten im Sopran liegt und hier wie bei zahlreichen weiteren Kantaten des Jahrgangs von einem Horn verstärkt wird. Die Unterstimmen kontrapunktieren den Cantus firmus diesmal überwiegend nicht in imitatorischem Satz, sondern homophon als in sich geschlossene Klanggruppe. Ein besonders wirkungsvoller Einfall Bachs besteht darin, dass er am Ende jeder Chorphase die drei Unterstimmen die einzelnen Textzeilen auf eine dem Liedanfang abgewonnene Melodieformel im Unisono deklamieren lässt.

Bildhaftigkeit prägt auch den Fortgang der Kantate. Die Tenor-Arie „So schnell ein rauschend Wasser schießt“ (Satz 2) zeichnet in den Instrumentalpartien von Flöte und Violine und dann auch in der Singstimme das Bild eines Sturzbachs als Gleichnis unseres dahineilenden Lebens, in dem die Stunden gleichsam den Tropfen des Wassers entsprechen. Das Alt-Rezitativ (Satz 3) spricht davon, wie Freude zu Traurigkeit verfällt – eine weit ausholende Koloratur mündet in eine bange Dissonanz –, wie Schönheit vergeht und der Tod alles vernichtet. Die Bass-Arie (Satz 4) ist mit ihrer ganz ungewöhnlichen Besetzung von drei Oboen ein regelrechtes Kabinettstück, wie man es eigentlich nur in einer weltlichen Kantate erwartet. Die an die „törichte Welt“ gerichtete Abgabe, „An irdische Schätze das Herze zu hängen“, erfolgt musikalisch in der Sprache der „Welt“, nämlich in Form eines höfischen Tanzes, einer Bourrée. Das Sopran-Rezitativ (Satz 5) führt danach zurück zur Meditation über die Hinfälligkeit menschlichen Lebens und Treibens, und der schlichte Schlusschoral schließt sich hier an, verheißt aber in aller Vergänglichkeit Bestand dem, der Gottesfurcht übt.

DU FRIEDEFÜRST, HERR JESU CHRIST, BWV 116

Bachs Choralkantate zum 25. Sonntag nach Trinitatis erklang im Leipziger Hauptgottesdienst zum ersten Mal am 26. November 1724. Das bis heute gebräuchliche Kirchenlied, das ihr zugrunde liegt, stammt von Jakob Ebert (1549-1614), der um 1600 als Universitätslehrer in Frankfurt an der Oder wirkte, die Melodie findet sich in einer 1601 gedruckten Liedsatzsammlung des ebendort tätigen Kantors Bartholomäus Gesius (um 1560-1613). Wie es dem Konzept des Choralkantaten-Jahrgangs entspricht, sind die erste und die letzte Strophe der Originaldichtung beibehalten, die Binnenstrophen aber zu Rezitativ- und Arientexten umgedichtet. Die Wahl des Liedes, in dem Christus als „Friedefürst“ und „starker Nothelfer“ angerufen wird, hat nur einen sehr allgemeinen Bezug zum Sonntagsevangelium, Matthäus 24, 15-28, in dem von

der Not der Menschen und den Gräueln der Verwüstung am Ende der Welt die Rede ist. Der inhaltliche Brückenschlag von der Kantate zum Evangelium blieb wohl dem Prediger überlassen.

Beim Eingangsschor folgt Bach erneut dem bewährten Formtypus: Die Choralstrophe wird zeilenweise in einen konzertanten Orchestersatz hinein vorgetragen. Die Liedmelodie liegt als Cantus firmus im Sopran, von einem Horn verstärkt und hervorgehoben. Die Unterstimmen, die Bach sonst bevorzugt polyphon setzt, bilden bei den ersten beiden Liedzeilen mit dem Cantus firmus des Soprans einen homophonen Satz und verleihen damit der Anrede „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und wahrer Gott“ Nachdruck und Feierlichkeit. Um so mehr kommt die Polyphonie in den beiden folgenden Choralzeilen zu Ehren, die jeweils mit einem Fugato der drei Unterstimmen über den Themenkopf des Orchesterritornelles eröffnet werden.

Die Alt-Arie „Ach, unaussprechlich ist die Not“ (Satz 2) ist ein den Hörer unmittelbar anrührender Klagegesang. Singstimme und Oboe d'amore bilden ein regelrechtes Duett voller Seufzen und Wehklagen. Mit allen Mitteln seiner Kunst, mit Seufzerfiguren, Vorhalten, übermäßigen, verminderten und chromatischen Melodie-schritten und einer mit Dissonanzen gesättigten Harmonik, hat Bach den Ausdruck tiefster Traurigkeit unübertrefflich in Musik gebannt.

In dem folgenden Tenor-Rezitativ (Satz 3) heißt es: „Gedenke doch, o Jesu, dass du noch ein Fürst des Friedens heißest!“. Der Continuo umrahmt diesen Text mit einem Melodiezitat aus dem Choral, nämlich mit dessen ersten acht Tönen. Bach konnte damit rechnen, dass die Gottesdienstbesucher die Anspielung verstanden und innerlich die zugehörigen Worte ergänzten: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“.

Mit dem Terzett „Ach, wir bekennen unsre Schuld“ (Satz 4) gewinnt die Kantate vorübergehend einen theatralischen Zug. Auch hier fehlt es nicht an ausdrucksvollen Seufzerfiguren, die Wörter „Herz“ und „Schmerz“ werden durch lange Noten hervorgehoben, bei der Wendung „es

brach ja dein erbarmend Herz“ wird das Brechen durch auffällige Unterbrechungen der Melodielinie mittels Pausen dargestellt, und dieses Bildmoment prägt auch das ungewöhnliche Ritornellthema, das den Satz umrahmt und untergliedert.

Das Alt-Rezitativ „Ach, lass uns durch die scharfen Ruten“ (Satz 5), in dem Bach die „scharfen Ruten“ (der Strafen Gottes) durch harte Dissonanzen illustriert, mündet mit einer musikalisch schön ausgeschmückten Schlusswendung in die Bitte um beständigen Frieden. Der Schlusschoral ist ein Gebet um Erleuchtung und eine Bekundung grenzenlosen Vertrauens.

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62

Der Textbeginn verrät wie wohl kein zweiter die gottesdienstliche Bestimmung des Werkes: „Nun komm, der Heiden Heiland“ ist eine Kantate zum 1. Advent. An diesem Tag, der zugleich das Kirchenjahr eröffnet, gedenkt die Christenheit mit dem Evangelium des Tages, Matthäus 21, 1-9, des Einzugs Jesu in Jerusalem. Das Lied, das der Kantate zugrunde liegt, und das bis heute in der evangelischen Kirche gesungen wird, ist ein Werk des Reformators und Dichtermusikers Martin Luther (1483-1546), das auf den Hymnus *Veni redemptor gentium* des Bischofs Ambrosius von Mailand (339-397) und die zugehörige mittelalterliche, seit dem 12. Jahrhundert belegte Melodie, zurückgeht. In Bachs Choralkantate erscheinen die Rahmenstrophen des Luther-Liedes wie üblich unverändert, die Binnenstrophen dagegen umgestaltet zu Rezitativ- und Ariendichtung. Das Lied, und damit auch die Kantate, bezieht sich in Analogie zum Einzug Jesu in Jerusalem auf den Einzug Jesu in die Welt, auf das Wunder der jungfräulichen Geburt und das Mysterium der Menschwerdung des Gottessohnes, der, „Gott von Art und Mensch, ein Held“ (wie es bei Luther heißt), den ihm vom Vater auferlegten Erdenweg antritt, um „uns Gefällne zu erkaufen“ (Satz 3).

Bachs Eingangsschor folgt dem geläufigen Formmuster, bei dem der Choral zeilenweise in einen konzertanten Orchestersatz hinein erklingt. Die Liedweise liegt

als Cantus firmus im Sopran, verstärkend tritt ein Horn hinzu. Bach hat die Melodie diesmal vom geraden in den Sechsvierteltakt versetzt und ihr damit größere Geschmeidigkeit verliehen. Alt, Tenor und Bass bilden einen in sich geschlossenen eigenen Stimmenverband, dessen thematisches Material überwiegend aus der Liedmelodie abgeleitet ist (Zeilen 1, 2, 4), teils auf dem Orchesterritornell beruht (Zeile 3). Das Orchesterritornell ist thematisch von der Liedweise unabhängig, zitiert aber deren Anfangszeile in den ersten Takten im Continuo und am Schluss in den Oboen.

Auf das h-moll des Eingangsschors folgt G-Dur: Freudige Beschwingtheit und tänzerische Anmut kennzeichnen die Tenor-Arie „Bewunder, o Menschen, dies große Geheimnis“ (Satz 2). Dabei hat das tänzerische Moment einen konkreten Hintergrund: Bach hat hier ein zeitgenössisches Tanzmodell aufgenommen, das er auch in seiner Instrumentalmusik gerne verwendet – rein musikalisch betrachtet, handelt es sich um ein Passepied.

Die Bass-Arie „Streite, siege, starker Held“ (Satz 4) steht in ausgeprägtem Kontrast zu der des Tenors, kehrt das Heroische hervor, die Dreiklangswendungen des Instrumentalparts erinnern an Fanfarenklänge, das durchgehende Unisono des Orchesters ist Ausdruck von Kraft. Unüberhörbar nähert sich Bach hier der Oper.

Eine regelrechte Szene bildet denn auch das Duett-Rezitativ „Wir ehren diese Herrlichkeit“ (Satz 5): Verhalten und behutsam und zugleich feierlich scheinen sich die beiden Sänger im Stall zu Bethlehem der Krippe zu nähern.

Die Kantate klingt aus mit der Schlussstrophe des Chorals, einem Lobpreis der göttlichen Dreieinigkeit.

© Klaus Hofmann 2005

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62

Instrumentation des vierten Satzes

In Bachs eigenhändiger Partitur besteht die Begleitung im vierten Satz allein aus dem Basso continuo; der originale Stimmensatz aber sieht vor, daß die Ersten und Zweiten Geigen sowie die Bratschen im Unisone eine Oktave höher spielen. Daher haben wir die Instrumentation um die Unisone-Streicher erweitert.

Continuobesetzung

Unter den drei überlieferten Continuostimmen dieser Kantate befindet sich eine für ein Melodieinstrument (Bezeichnung „Continuo“), die im dritten, fünften und sechsten Satz Generalbaßbezeichnung aufweist. Dieser Generalbaß dürfte von einem anderen Harmonieinstrument als der Orgel gespielt worden sein, so daß wir uns entschlossen haben, bei dieser Einspielung teilweise das Cembalo einzusetzen.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139

Die Obligatstimmen im zweiten Satz und ihre Rekonstruktion

Neben der als Violino I concertato bezeichneten Obligatstimme ist diesem Satz – einer Tenor-Arie – vermutlich noch ein anderer obligater Part abhanden gekommen. Am ehesten wäre an eine weitere Violine zu denken, doch in der originalen zweiten Violinstimme findet sich nur der Vermerk „Aria Tacet“. Aus diesem Grund schließt der Herausgeber dieser Kantate in der *Neuen Bach-Ausgabe*, Andreas Glöckner, die Möglichkeit aus, daß es sich hier um ein Duett für zwei Violinen handelt und nimmt an, daß der Part von einer Traversflöte oder einer Oboe gespielt werden sein könnte.

Freilich erscheint auch im vierten Satz eine obligate Oboe gemeinsam mit einer Violine, und eine derartige besetzungstechnische Wiederholung wäre höchst ungewöhnlich. Während aber in den Duetten von Traversflöte und Violine die letztere üblicherweise in einem tieferen Re-

gister als die Flöte spielt, ist der Violinpart in BWV 139/2 eindeutig als Oberstimme konzipiert. Das bedeutet, daß wir uns erneut mit einer eventuellen zweiten Violine beschäftigen müssen. Wenn Bach zwei obligate Violinen verwendete, handelte es sich nicht notwendigerweise um ein Duett der Stimmführer von Erster und Zweiter Violine; manchmal werden die Duette von zwei Ersten Violinen gespielt, während die Zweite Violine schweigt (vgl. BWV 7/4, BWV 42/6). Daher kann auch für BWV 139/2 die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden, daß sich in der verlorenen Dublette (die von dem Zweiten Stimmführer verwendete Stimme) eine Obligatstimme für die zweite Violine befand.

Rekonstruktionen für zwei Violinen sind von William H. Scheide (*Bach-Studien 5*) und Winfried Radeke (Breitkopf-Edition) vorgelegt worden. Unsere Fassung weist eine Reihe von Änderungen auf, basiert aber auf diesen Vorarbeiten.

Continuobesetzung im zweiten, dritten und vierten Satz

Unter den überlieferten Quellen zu diesem Satz fehlt die bei der Erstaufführung verwendete Orgelstimme; die stattdessen überlieferte wurde höchstwahrscheinlich bei Aufführungen in den Jahren 1732 bis 1735 benutzt. In dieser Stimme schweigt die Orgel im zweiten, dritten und vierten Satz. Wie gemeinhin üblich, haben wir dort das Cembalo anstelle der Orgel verwendet.

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26

Continuobesetzung im zweiten Satz

Die meisten der originalen Stimmen wurden von Johann Kuhnau aus Bachs Manuskript kopiert, der Orgelpart aber stammt bis auf einen kleinen Abschnitt von Bachs eigener Hand. Der zweite Satz enthält die deutliche Anweisung „Aria tacet“. Daher haben wir dort das Cembalo statt der Orgel 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 (National-

universität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß studierte er in der Graduiertenabteilung der Universität Orgel bei Tsuguo Hirono. Daneben studierte er Cembalo in einem von Motoko Nabe-shima 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.

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

Der Countertenor **Robin Blaze** gehört zu den bedeutendsten Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten der Gegenwart; er tritt in Europa, Süd- und Nordamerika, Japan und Australien auf. Er hat Musik am Magdalen College/Oxford studiert und ein Postgraduierten-Stipendium am Royal College of Music erhalten, wo er derzeit eine Professur für Gesang innehat. Er arbeitet mit den meisten

renommierten Dirigenten im Bereich der Alten Musik zusammen und tritt regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan, dem Collegium Vocale Gent, dem Gabrieli Consort, dem King's Consort, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und The Sixteen auf. Außerdem ist er mit so ausgezeichneten Orchestern wie dem Washington National Symphony Orchestra, dem St. Paul Chamber Orchestra und dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra aufgetreten. Zu seinen Opemengagements zählen Aufführungen beim Glyndebourne Festival an der English National Opera. Auch die Kammermusik spielt eine wichtige Rolle in seinem Schaffen; regelmäßig musiziert er mit Concordia, Fretwork und dem Palladian Ensemble.

Makodo Sakurada, Tenor, schloß sein Gesangsstudium an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo) bei Tadahiko Hirano mit dem M.A.-Diplom ab. Daneben hat er bei Gianni Fabbrini am G.B. Martini-Konservatorium in Bologna studiert; derzeit studiert er Gesangstechnik bei William Matteuzzi und Barockgesang bei Glorai Banditelli. Er ist ein gefragter Oratoriensänger, insbesondere bei Werken des Barock. Unter Wolfgang Sawallisch hat er in Mendelssohns *Elias* gesungen; zu seinem Repertoire gehören der Evangelist in Bachs *Johannes-Passion*, die Tenorpartien in der *Matthäus-Passion*, dem *Magnificat* und zahllosen Kantaten, Händels *Messiah* und Mozarts *Requiem*. Seit 1995 arbeitet er regelmäßig mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan zusammen. Außerdem hat er mit Künstlern wie Philippe Herreweghe und Sigiswald Kuijken gearbeitet. Regelmäßig singt er Opernpartien; 2002 wurde er beim Bruges International Early Music Concours mit dem Zweiten Preis ausgezeichnet.

Peter Kooij, Baß, begann seine musikalische Karriere mit sechs Jahren als Chorknabe. Sein Musikstudium begann er indes auf der Violine. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, den er mit dem Solistendiplom abschloß. Als Solist ist er in der ganzen Welt unter Diri-

genten wie Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken und Roger Norrington aufgetreten. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Schütz bis Weill. Peter Kooij ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen. Von 1991 bis 2000 war er Professor am Sweelinck-Konservatorium; von 1995 bis 1998 unterrichtete er an der Musikhochschule Hannover. Seit 2000 ist er Professor an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Er hat in Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan Meisterklassen gegeben.



Les quatre cantates de **Johann Sebastian Bach** que l'on retrouve sur cet enregistrement, nous ramènent à la seconde année du compositeur au poste de cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig et, dans le cas présent, aux mois de novembre et décembre 1724. Ces cantates composées pour quatre dimanches consécutifs font partie du projet du cycle des cantates-chorals qui 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 et non pas au prêche comme c'était alors l'usage. Ce projet ne sera cependant pas complété. Sans doute développé en accord avec le clergé de Leipzig, une partie de ce projet consistait en un développement d'un concept littéraire et musical dans lequel l'adaptation musicale 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 stances étaient 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 ainsi 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). Les chorals étaient habituellement choisis dans le but de compléter les lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche était basé. Cependant, on peut croire que le prédicateur devait également accepter le texte du choral et il est probable que le cantique utilisé devait également être approuvé par la communauté.

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62 VIENS MAINTENANT, SAUVEUR DES PAÏENS

Le début du texte révèle comme aucun autre l'atmosphère religieuse de l'œuvre : *Nun komm, der Heiden Heiland* est une cantate pour le premier dimanche de l'Avent. En ce jour, qui ouvre également l'année liturgique, les

chrétiens évoquent avec l'évangile du jour, Matthieu 21, 1 à 9, l'entrée de Jésus à Jérusalem. Le cantique sur lequel cette cantate se base et qui est encore chanté de nos jours dans les églises protestantes, est une œuvre du réformateur et musicien-poète, Martin Luther (1483-1546) qui renvoie à l'hymne *Veni redemptor gentium* écrit par l'évêque Saint Ambroise de Milan (339-397) et à la mélodie correspondante datant du 12^e siècle. Dans la cantate-choral de Bach, les strophes extrêmes du cantique de Luther sont, comme d'habitude, laissées telles quelles alors que les autres stances sont librement adaptées en une alternance de récitatifs et d'airs. Le cantique, et par conséquent la cantate, établissent une analogie entre l'entrée de Jésus à Jérusalem et l'entrée de Jésus dans le monde, qui débute avec le miracle de la naissance d'une vierge et le mystère de l'incarnation du fils de Dieu en homme qui est « Gott von Art und Mensch, ein Held » [Dieu en nature et homme, un héros] (comme il s'appelle chez Luther) qui est envoyé par son père pour prendre la condition d'homme afin de [nous racheter, nous déchu] « uns Gefallne zu erkaufen » (troisième mouvement).

Le chœur initial suit le modèle courant dans lequel le choral est exprimé un vers après l'autre au sein d'un orchestre traité de manière concertante. La mélodie, utilisée en *cantus firmus*, se retrouve à la ligne de soprano, doublée par un cor. Ici, Bach exprime la mélodie sur un rythme ternaire de 6/4 ce qui lui confère une plus grande souplesse. Les altos, ténors et basses constituent une partie vocale autonome dont le matériau thématique se retrouve en majeure partie dans la mélodie du cantique (vers 1, 2 et 4) mais également dans la ritournelle orchestrale (vers 3). Celle-ci est thématiquement indépendante de la structure en vers mais cite le vers initial dans ses premières mesures au continuo et, à la fin, au hautbois.

Après le chœur d'ouverture en si mineur, suit l'air de ténor en sol majeur « Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis » [Admirez, ô humains, ce grand secret] joyeusement animé sur un rythme de danse. Les passages dansants ont une origine concrète : Bach reprend ici le modèle d'une danse contemporaine qu'il utilise volontiers

dans sa musique instrumentale. Considéré sur un plan purement musical, il s'agit ici d'un passepiéd.

L'air de basse « Streite, sieg, starker Held » [Bats-toi, vains, fort héros] (quatrième mouvement) établit un contraste marqué avec celui du ténor qui précède. Le caractère héroïque revient, l'accord parfait joué par les parties instrumentales évoque une sonorité de fanfare et l'unisson continué de l'orchestre exprime la force. Bach s'approche ici sans équivoque de l'opéra.

Le récitatif en duo qui suit décrit une scène dans les règles : « Wir ehren diese Herrlichkeit » [Nous vénérons cette splendeur] (cinquième mouvement) : les deux chanteurs semblent s'approcher de la crèche dans l'étable, comme retenus et plein d'égards.

La cantate se conclut par un chant de louange à la sainte Trinité dans la strophe finale, entonnée par le chœur.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139 BIENHEUREUX CELUI QUI COMME SON DIEU

La cantate *Wohl dem, der sich auf seinen Gott* a été créée à l'occasion du 23^e dimanche après la Trinité le 12 novembre 1724. Le texte et la musique de cette cantate s'appuie sur le cantique du même nom du poète alors bien connu, Johann Christoph Rube (1665-1724). Ce cantique était chanté sur la mélodie de *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte* [Fais de moi, mon dieu, ce qu'il te plaira] qui, dans sa version courante, renvoie au célèbre prédécesseur au poste de cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, Johann Hermann Schein (1586-1630). Le cantique original en cinq strophes est organisé de la façon habituelle : les strophes extrêmes sont laissées intactes alors que les seconde, quatrième et cinquième stances internes sont organisées en une succession de récitatifs et d'airs. Le texte du troisième mouvement, « Der Heiland sendet ja die Seinen recht mitten in der Wölfe Wut » [Le sauveur envoie là tous les siens au milieu des loups furieux] est en vers libres, manifestement avec l'intention d'établir un lien avec l'évangile du jour, Matthieu 22, 15 à 22, qui traite ici des Pharisiens

qui après avoir posé une question-piège à Jésus à savoir s'il est permis de payer l'impôt à César reçoivent cette réponse : « Rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ». La réponse de Jésus, son « sage jugement » s'adresse aux « loups » et à la « méchante meute », c'est-à-dire aux Pharisiens et, en général, à ses ennemis. Une autre allusion claire à l'évangile se retrouve dans le récitatif de soprano (cinquième mouvement) aux mots de « Ich gebe Gott was Gottes ist » [Je donne à Dieu ce que Dieu est]. Le reste du texte de la cantate suit cependant son propre cours, en accord avec les vers du poème et évoque le bien-être que confère la confiance, telle celle d'un enfant, en Dieu et de l'amitié de Dieu qui protège les siens du mal. Ce thème reviendra tout au long de la cantate sous des formes variées.

Le chœur d'entrée suit un modèle qui, au cours des cinq mois précédents, revient dans vingt-cinq cantates-chorales et est devenu une sorte de standard : la conception générale fait entendre une partie orchestrale concertante dans laquelle s'insère, vers après vers, le texte du choral. Les parties vocales inférieures sont traitées de manière contrapuntique. La plupart du temps, celles-ci sont liées entre elles de manière imitative et utilisent le matériel thématique exposé par le soprano. C'est également le cas de ce mouvement choral : altos, ténors et basses font chacun un *fugato* dont le thème provient de la première note de chaque vers de la mélodie avec cependant les voix inférieures qui évoluent avec agitation : ce qui apparaît au *cantus firmus* à la blanche et à la ronde est repris aux voix inférieures à la croche et à la noire (quatre fois plus vite donc). La ritournelle orchestrale qui encadre le mouvement et à partir de laquelle les intermèdes sont formés établit un lien avec sa mélodie ascendante de son motif initial au cantique. En plus des cordes, on entend deux hautbois d'amour, un instrument qui comme son nom le laisse supposer, sonne de manière particulièrement gracieuse et auquel Bach a recours lorsqu'il souhaite exprimer l'amour justement, la chaleur, la délicatesse, la tendresse et la confiance et ainsi souligner par cet affect ce que le premier et les deux derniers vers de la strophe

évoquent. Aux mots de « Wohl dem » [heureux] au début du mouvement et de « wohlvergüt » [tout confiant], Bach semble de plus avoir ressenti le besoin de conférer à ce mouvement un certain « bien-être » sonore dans lequel le motif initial de la ritournelle et l'entrée en imitation des voix inférieures accompagnent presque continuellement l'un des deux hautbois d'amour en tierces ou en sixtes parallèles. De plus, les deux instruments à vent s'ajoutent comme cinquième et sixième voix dans la section en choral aux quatre lignes vocales et confèrent une certaine grâce à la sonorité de l'ensemble vocal.

L'air de ténor, « Gott ist mein Freund, was hilft das Toben » [Dieu est mon ami, pourquoi la rage] (second mouvement) exprime le contraste contenu dans le texte : ici l'amitié de Dieu, la sécurité consolante du chrétien qui se tourne vers la protection de Dieu et là, la fureur des ennemis, leur duplicité, leur haine. Bach a vraisemblablement pu compter, comme pour les cantates voisines, sur un ténor particulièrement doué pour qui il a écrit cet air sur mesure. La fureur et les railleries sont représentées par des rapides coloratures. Le passage « Gott ist mein Freund » [Dieu est mon ami] agit comme une opposition, calme et rassurante, qui revient à plusieurs reprises comme une sorte de maxime et qui est assurément restée dans la mémoire des premiers auditeurs. Les instruments qui accompagnent développent le matériel thématique contrastant en un trio. Parce que la partition de Bach et une partie des parties originales ont été perdues, il manque la seconde partie instrumentale. On assume qu'elle se destinait à un second violon. Il est nécessaire d'avoir recours à une reconstruction lorsque l'on souhaite interpréter cette cantate.

L'air de basse « Das Unglück schlägt auf allen Seiten » [Le malheur frappe de tous côtés] (quatrième mouvement) est malheureusement également touché par cette perte bien que dans une mesure différente. Ici aussi, la ligne vocale est accompagnée, à l'exception du continuo, par deux parties instrumentales. L'une d'elles est tenue par les hautbois d'amour 1 et 2, l'autre étant, selon les sources existantes, tenue par le violon bien que ces parties ne datent

non pas de la création de 1724 mais d'une reprise qui a eu lieu vingt plus tard. C'est pourquoi le violon remplace ici manifestement un instrument qui n'est plus disponible, probablement un violoncelle piccolo, un instrument au registre médium et qui devait sonner en 1724 une octave plus bas que la partie notée plus tard pour le violon. D'un point de vue compositionnel, l'air présente un aspect inhabituel, tant dans l'invention thématique qu'au niveau formel. L'aménagement thématique de chacune des trois parties instrumentales est particulièrement frappant : manifestement, il s'agit ici d'une image musicale représentant comment « le malheur frappe [les humains] de tous les côtés ». Le hautbois dévide sa « chaîne » [« Band »] dans une alternance de notes en valeur longue avec d'autres très rapides pendant que la seconde partie instrumentale joue en revanche des accords brisés étendus et que le continuo expose un rythme en valeurs pointées. La construction formelle de l'air est caractérisée par de multiples changements de tempos et d'expressions qui suivent le contenu du texte et le changement d'affects aux mots-clés de « Unglück » [malheur], « plötzliche Hilfe » [le secours soudain] et de « Trost » [consolation].

Après l'air dramatique de basse, le récitatif de soprano (cinquième mouvement) revient à une atmosphère de calme et de contemplation. Le choral conclusif simple résume encore une fois le contenu de la cantate et conclut avec la promesse entendue dès la strophe initiale, « Wohl dem, der Gott zum Freunde hat ! » [Heureux qui est l'ami de dieu !].

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26 COMBIEN ÉPHÉMÈRE, COMBIEN VAINE

La cantate-choral *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* a été créée le 19 novembre 1724, le 24^e dimanche après la Trinité. La cantate provient du choral, encore régulièrement chanté de nos jours, du poète et compositeur Michael Franck (1609-1667), également professeur à Coburg, et est une méditation sur le caractère éphémère de la vie

humaine et de tous les biens terrestres. Comme d'habitude, les strophes extrêmes du choral sont conservées telles quelles alors que les autres stances sont arrangées en une succession de récitatifs et d'airs. L'évangile du jour qui raconte la résurrection de la fille de Jaïrus (Matthieu 9, 18-26) a manifestement avec sa thématique de la mort donné l'impulsion au choix du choral qui ne sera cependant plus pris en compte dans le texte de la cantate.

Le texte imagé a inspiré Bach dans la réalisation d'une musique tout aussi évocatrice. L'introduction instrumentale au chœur d'ouverture illustre dès la première mesure avec de courts accents en accords séparés par des silences et des motifs rapides à l'allure de gammes le caractère éphémère et fugace évoqué par le texte ; on entend ensuite un passage tout à fait enjoué aux bois et aux cordes qui font entendre les différents motifs dans une rapide alternance. Au niveau formel, Bach suit en majeure partie son modèle favori de mouvement initial de cantate-choral : un choral, encadré par une ritournelle à l'orchestre à la thématique indépendante d'où proviennent les intermèdes, expose chaque vers, l'un après l'autre. La mélodie du choral est reprise en *cantus firmus* dans de longues valeurs de note par les sopranos qui, comme dans plusieurs autres cantates de l'année, sont ici doublés par un cor. Les voix inférieures font un contrepoint au *cantus firmus* mais, cette fois-ci, ne procèdent pas de manière imitative mais plutôt de manière homophonique entre elles. Un passage particulièrement frappant se situe à la fin de chaque section chorale où les trois voix inférieures déclament les vers isolés à l'unisson sur la formule mélodique du début du choral.

Le reste de la cantate est tout aussi évocateur. L'air pour ténor « So schnell ein rauschend Wasser schießt » [Aussi hâtivement que les eaux mugissantes] (second mouvement) décrit avec les parties instrumentales de flûte et de violon, puis avec la voix, l'image d'un torrent, vu ici comme le symbole de notre vie qui fuit et où les heures qui défilent sont comme des gouttes d'eau. Le récitatif d'alto (troisième mouvement) évoque comment la joie se transforme en tristesse – une vocalise d'une

extrême étendue débouche sur une dissonance inquiétante – telle la beauté qui se flétrit et la mort qui anéantit tout. L'air pour basse (quatrième mouvement) écrit pour un effectif inhabituel de trois hautbois constitue un véritable bijou comme on ne s'y attend que dans une cantate profane. Le refus (« törichte Welt » [monde insensé]) opposé au vers « An irdische Schätze das Herze zu hängen » [Attacher son cœur aux trésors terrestres] est traduit musicalement dans le langage « terrestre », c'est-à-dire dans la forme d'une danse de la cour, la bourrée. Le récitatif au soprano (cinquième mouvement) nous ramène à une méditation sur la fugacité de la vie et de l'agitation humaines et le choral conclusif, simple, conclut ici avec la promesse de l'éternité pour qui craint Dieu.

DU FRIEDEFÜRST, HERR JESU CHRIST, BWV 116 TOI PRINCE DE PAIX, SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

Cette cantate-choral a été créée le 26 novembre 1724, le 25^e dimanche après la Trinité, à l'office principal de Leipzig. Le cantique, toujours utilisé aujourd'hui, sur lequel elle repose a été composé par Jakob Ebert (1549-1614) qui, vers 1600, était professeur à l'université de Frankfurt sur l'Oder. La mélodie se trouve dans un recueil de chants publié en 1601 par le cantor de la même ville, Bartholomäus Gesius (vers 1560-1613). Conformément au concept du cycle des cantates-chorales, les première et dernière strophes du poème original sont laissées telles quelles alors que les autres stances ont été remaniées en une série de récitatifs et d'airs. Le choix du lied, dans lequel le Christ est appelé « Friedefürst » [prince de paix] et « starker Nothelfer » [secouriste fort], n'a qu'une relation fort ténue avec l'évangile du jour, Matthieu 24, 15 à 28, dans laquelle il est question des tribulations de l'humanité et de l'horreur de la dévastation à la fin des temps. L'établissement d'un lien au niveau du contenu de la cantate vers l'évangile a été laissé au prédicateur.

Bach suit un modèle éprouvé dans son chœur initial : la strophe du choral est exposée, un vers après l'autre, dans

une figuration concertante à l'orchestre. Le thème du choral est utilisé en *cantus firmus* au soprano, renforcé et mis en valeur par le cor. Les voix inférieures, que Bach d'ordinaire traite de manière polyphonique, sont ici pour les deux premiers vers traitées en homophonie avec le *cantus firmus* du soprano conférant ainsi aux mots de « Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, wahr Mensch und wahrer Gott » [Toi, prince de paix, Seigneur Jésus-Christ, vrai homme et vrai dieu] expressivité et solennité. La polyphonie reprend ses droits dans les deux vers suivants avec au début de ceux-ci et dans chacune des trois voix inférieures un *figato* réalisé avec la tête du thème de la ritournelle instrumentale.

L'air d'alto « Ach, unaussprechlich ist die Not » [Ah, inexprimable est la peine] (deuxième mouvement) est un émouvant chant de plainte. La voix et le hautbois d'amour y jouent un véritable duo plein de soupirs et de plaintes. Ici, avec toutes les facettes de son savoir-faire, Bach parvient à traduire musicalement la tristesse la plus extrême au moyen de tournures mélodiques faites de soupirs, de retards, d'accords diminués et augmentés et de chromatismes.

Le récitatif de ténor qui suit (troisième mouvement) fait entendre les mots de « Gedenke doch, o Jesu, dass du noch ein Fürst des Freidens heißest ! » [Pense donc, ô Jésus, que tu es toi-même un prince de la paix !]. Le continuo encadre ce texte avec une citation du thème du choral (en fait, de ses huit premières notes). Bach s'attendait à ce que les fidèles comprennent l'allusion et complètent, intérieurement, les mots correspondants, « Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ » [Toi, prince de paix, Seigneur Jésus-Christ].

Avec le trio « Ach, wir bekennen unsre Schuld » [Ah, nous admettons notre faute] (quatrième mouvement), la cantate acquiert, provisoirement, un caractère théâtral. Ici aussi, les motifs « soupirants » expressifs ne manquent pas : les mots de « Herz » [cœur] et de « Schmerz » [douleur] sont mis en valeur par de longues valeurs de note alors qu'au passage autour de « es brach ja dein erbamend Herz » [ton cœur compatissant est brisé], la brusure est représentée par des interruptions frappantes de la mélodie au moyen de silences. Ce passage illustratif marque

également de son empreinte le thème inhabituel de ritournelle qui encadre le mouvement et le subdivise.

Le récitatif d'alto « Ach, lass uns durch die scharfen Ruten » [Ah, évite que ces roseaux pointus] (cinquième mouvement) dans lequel Bach illustre les « roseaux pointus » (les punitions de Dieu) par des dissonances crues, débouche sur une tournure conclusive, joliment ornée musicalement qui évoque la prière pour une paix durable. Le choral conclusif est une prière pour une illumination et une manifestation de confiance infinie.

© Klaus Hofmann 2005

NOTES DE LA PRODUCTION

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62
VIENS MAINTENANT, SAUVEUR DES PAÏENS

Instrumentation du quatrième mouvement

Dans la partition de la main même de Bach, le quatrième mouvement de cette cantate ne semble accompagné que par le continuo seul mais les parties originales spécifient que les premiers et seconds violons ainsi que les altos doivent jouer à l'unisson une octave plus haut. Nous avons ainsi incorporé cet unisson des cordes à l'instrumentation.

Instrumentation du continuo

Les trois parties du continuo qui nous sont parvenues comprennent une partie pour un instrument mélodique intitulée « Continuo » et comprend une basse chiffrée dans les troisième, cinquième et sixième mouvements. Cette basse chiffrée devait probablement être réalisée par un autre instrument harmonique que l'orgue et nous avons ainsi décidé de parfois utiliser le clavecin pour cette interprétation.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT, BWV 139
BIENHEUREUX CELUI QUI COMME SON DIEU

Les parties obligées du second mouvement et leur restauration

En plus de la partie obligée intitulée « Violino 1 concertato », ce mouvement (un air de ténor) semble également

nécessiter une autre partie obligée. Le choix évident serait un autre violon mais dans la seconde partie originale de violon, on ne lit que « Aria Tacet » à cet endroit. À cause de cette indication, l'éditeur de cette cantate dans la *Neue Bach-Ausgabe* [Nouvelle édition de Bach], Andreas Glöckner, a éliminé la possibilité qu'il pouvait s'agir ici d'un duo de violons et suggère plutôt que cette partie ait pu avoir été tenue par une *flauto traverso* ou un hautbois.

Un hautbois apparaît dans un rôle obligé dans le quatrième mouvement avec un violon, une telle reprise dans la partition serait cependant grandement inhabituelle. D'un autre côté, alors que dans les duos combinant *flauto traverso* et violon, ce dernier est habituellement situé plus bas que la flûte, la partie complète de violon dans le BWV 139/2 est manifestement conçue comme la plus haute des deux parties.

Ceci a comme résultat que nous devons à nouveau étudier la possibilité d'utiliser un second violon. Lorsque Bach a ajouté des parties obligées pour deux violons, il n'a pas nécessairement demandé aux parties de constituer un duo avec les premiers pupitres des premiers et seconds violons. Les duos sont parfois interprétés par deux des premiers violons alors que les seconds violons restent muets (voir BWV 7/4, BWV 42/6). On ne peut cependant exclure la possibilité que dans le cas également du BWV 139/2, la partie obligée d'un second violon à utiliser dans ce mouvement était à l'origine incluse dans la doublette (la partie utilisée par le suppléant principal) perdue.

Des reconstitutions pour deux violons ont été faites auparavant par William H. Scheide dans les *Bach-Studien* 5 et par Winfried Radeke dans l'édition Breitkopf. Nous avons procédé à un certain nombre de révisions en nous référant à ce matériel plus ancien.

Instrumentation du continuo dans les seconds, troisièmes et quatrième mouvements

Le matériel existant en relation avec cette cantate n'inclut pas la partie d'orgue utilisée à la création ; la partie d'orgue existante est probablement celle utilisée à l'occasion d'interprétations subséquentes entre 1732 et 1735.

Cette partie indique que l'orgue doit demeurer muet dans les second, troisième et quatrième mouvements. Comme d'habitude, nous avons décidé d'utiliser le clavecin à la place de l'orgue dans ces mouvements.

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26 COMBIEN ÉPHÉMÈRE, COMBIEN VAIN

Instrumentation du continuo dans le second mouvement

La plupart des parties originales ont été copiées du manuscrit original de Bach par Johann Kuhnau mais la partie d'orgue au complet, à l'exception d'une très petite section, sont de la main même du compositeur. Le second mouvement montre clairement l'indication « Aria tacet ». Nous avons ainsi décidé de recourir au clavecin plutôt qu'à l'orgue dans ce mouvement.

© Masaaki Suzuki 2005

Cet enregistrement a été réalisé à la **Chapelle de l'Université pour femmes Shoin** qui a été 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.

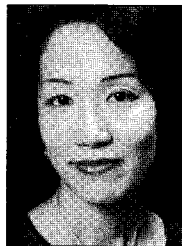
Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des Beaux-arts et de musique de Tokyo), elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs figurent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay. Elle remporte des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (dans le rôle de Cherubino dans *Les Noces de Figaro*), elle tient de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la musique contemporaine avec une spécialité en mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle participe à plusieurs créations mondiales.

Le contre-ténor **Robin Blaze** est maintenant considéré comme l'un des meilleurs interprètes de la musique de Purcell, Bach et Haendel et son emploi du temps chargé l'a mené en Europe, en Amérique du Sud et du Nord, au Japon et en Australie. Il étudie la musique au Magdalen College à Oxford et obtient une bourse d'études supérieures pour le Royal College of Music où il est maintenant professeur de chant. Il travaille en compagnie des meilleurs chefs dans le domaine de la musique ancienne et se produit régulièrement avec l'Academy of Ancient Music, le Bach Collegium Japan, le Collegium Vocale Gent, le Gabrieli Consort, le King's Consort, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et The Sixteen en plus d'orchestres aussi prestigieux que le Washington National Symphony Orchestra, le St. Paul Chamber Orchestra et l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool. On l'a vu à l'opéra à l'occasion du festival de Glyndebourne ainsi que pour l'English National Opera. La musique de chambre joue un rôle important au sein de sa carrière et on peut ainsi l'entendre en compagnie des ensembles Concordia, Fretwork ainsi que du Palladian Ensemble.

Makoto Sakurada, ténor, obtient un diplôme de maîtrise en musique vocale à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo) sous la direction de Tadahiko Hirano. Il étudie également

avec Gianni Fabbri au Conservatoire G.B. Martini de Bologne et, en 2005, étudiait la technique vocale avec William Matteuzzi et le chant baroque avec Gloria Banditelli. Il est très demandé en tant que soliste dans des interprétations d'oratorios, surtout dans le répertoire baroque. Il chante les parties de ténor solo dans *Elijah* de Mendelssohn sous la direction de Wolfgang Sawallisch et son répertoire comprend également l'évangéliste dans la *Passion selon Saint Jean de Bach* ainsi que les parties de ténor solo dans la *Passion selon Saint Matthieu*, le *Magnificat* et de nombreuses cantates, le *Messie* de Handel ainsi que le *Requiem* de Mozart. Il collabore régulièrement depuis 1995 avec Masaaki Suzuki et le Bach Collegium Japan. Il travaille également en compagnie de chefs tels Philippe Herreweghe et Sigiswald Kuijken. Il se produit régulièrement à l'opéra et remporte le deuxième prix au Concours international de musique ancienne de Bruges en 2002.

Peter Kooij, basse, commence sa carrière musicale à l'âge de six ans en tant que membre d'une chorale. Il débute cependant ses études musicales au violon. Il reçoit une bourse en chant de Max von Egmond au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam d'où il sort avec un diplôme en interprétation. En tant que soliste, il se produit un peu partout à travers le monde en compagnie de chefs tels Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Franz Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken et Roger Norrington. Son vaste répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est le directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. De 1991 à 2000, il est professeur au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam et de 1995 à 1998, à l'école de musique de Hanovre. Il enseigne à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo) depuis 2000 et donne des classes de maîtres en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.



YUKARI NONOSHITA



ROBIN BLAZE



MAKOTO SAKURADA



PETER KOOIJ

NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND, BWV 62

19 1. [CHORUS]

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

20 2. ARIA *Tenore*

Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:
Der höchste Beherrscher erscheint der Welt.
Hier werden die Schätze des Himmels entdeckt,
Hier wird uns ein göttliches Manna bestellt,
O Wunder! die Keuschheit wird gar nicht befleckt.

21 3. RECITATIVO *Basso*

So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron
Sein eingeborne Sohn.
Der Held aus Juda bricht herein,
Den Weg mit Freudigkeit zu laufen
Und uns Gefallne zu erkaufen.
O heller Glanz, o wunderbarer Segensschein!

22 4. ARIA *Basso*

Streite, siege, starker Held!
Sei vor uns im Fleische kräftig!
Sei geschäftig,
Das Vermögen in uns Schwachen
Stark zu machen!

23 5. RECITATIVO *Soprano, Alto*

Wir ehren diese Herrlichkeit
Und nahen nun zu deiner Krippen
Und preisen mit erfreuten Lippen,
Was du uns zubereit;
Die Dunkelheit verstört' uns nicht
Und sahen dein unendlich Licht.

1. [CHORUS]

Now come, saviour of the gentiles
Recognized as the virgin's child,
About whom the whole world is amazed,
For God arranged such a birth for him.

2. ARIA *Tenor*

Wonder, o men, at this great secret:
The highest ruler appears to the world.
Here the treasures of heaven can be discovered,
Here a divine manna is provided for us,
Oh wonder! Chastity will not be stained.

3. RECITATIVE *Bass*

Thus from God's magnificence and throne
Does his only begotten son go forth.
The hero from Judah appears,
To go his way with joy
And to redeem us, the fallen ones.
Oh bright splendour, oh wonderful radiance of blessing!

4. ARIA *Bass*

Fight and be victorious, strong hero!
Be powerful for us mere mortals!
Be fervent,
So you can make us weaklings
Able to be strong!

5. RECITATIVE *Soprano, Alto*

We honour this magnificence
And now approach your crib
And praise with rejoicing lips
That which you have prepared for us.
Darkness did not disturb us
And we saw your eternal light.

24 6. CHORAL

Lob sei Gott, dem Vater, ton,
Lob sei Gott, sein'm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heiligen Geist,
Immer und in Ewigkeit!

6. CHORALE

Praise be to God, the Father, ring out,
Praise be to God, to his only begotten Son,
Praise be to God, to the Holy Spirit
Always and forever.

WOHL DEM, DER SICH AUF SEINEN GOTT , BWV 139

1. [CHORUS]

Wohl dem, der sich auf seinen Gott
Recht kindlich kann verlassen!
Den mag gleich Sünde, Welt und Tod
Und alle Teufel hassen,
So bleibt er dennoch wohlvergnügt,
Wenn er nur Gott zum Freunde krieget.

2. ARIA *Tenore*

Gott ist mein Freund; was hilft das Toben,
So wider mich ein Feind erhoben!
Ich bin gestrot bei Neid und Haß.
Ja, redet nur die Wahrheit spärlich,
Seid immer falsch, was tut mir das?
Ihr Spötter seid mir ungefährlich.

3. RECITATIVO *Alto*

Der Heiland sendet ja die Seinen
Recht mitten in der Wölfe Wut.
Um ihn hat sich der Bösen Rotte
Zum Schaden und zum Spotte
Mit List gestellt;
Doch da sein Mund so weisen Ausspruch tut,
So schützt er mich auch vor der Welt.

4. ARIA *Basso*

Das Unglück schlägt auf allen Seiten
Um mich ein zentnerschweres Band.
Doch plötzlich erscheint die helfende Hand.
Mir scheint des Trostes Licht von weiten;

1. [CHORUS]

Happy is the man who on his God
Can rely, as does a child!
Though he may be hated simultaneously
By sin, the world, death and all the devils,
He will nevertheless remain content,
If only he has God as his friend

2. ARIA *Tenore*

God is my friend; of what use is the fury
That an enemy has raised up against me!
I am comforted amid envy and hate.
Yes, even if you speak the truth but sparingly,
Even if you are always false, how can that harm me?
You mockers are no danger to me.

3. RECITATIVO *Alto*

Indeed the Saviour sends his people
In among the angry wolves.
Around him the evil throng
Has cunningly assembled
With harm and mockery in mind;
But as his mouth utters such wise sayings,
He will also protect me from the world.

4. ARIA *Bass*

All around me misfortune wraps
Very heavy fetters.
But suddenly a helping hand appears.
The light of comfort shines on me from far away;

Da lern ich erst, daß Gott allein
Der Menschen bester Freund muß sein.

5. RECITATIVO *Soprano*

Ja, trag ich gleich den größten Feind in mir,
Die schwere Last der Sünden,
Mein Heiland läßt mich Ruhe finden.
Ich gebe Gott, was Gottes ist,
Das Innerste der Seelen.
Will er sie nun erwählen,
So weicht der Sünden Schuld, so fällt des Satans List.

6. CHORAL

Dahero Trotz der Höllen Heer!
Trotz auch des Todes Rachen!
Trotz aller Welt! Mich kann nicht mehr
Ihr Pochen traurig machen!
Gott ist mein Schutz, mein Hilf und Rat;
Wohl dem, der Gott zum Freunde hat!

Then I learn that God alone
Must be mankind's best friend.

5. RECITATIVE *Soprano*

Yes, even if I bear my greatest enemy within me,
The heavy burden of sins,
My saviour will let me find peace.
I render unto God what belongs to God,
My innermost soul.
If he is willing to select it,
Then the guilt of sins abates, Satan's cunning fails.

6. CHORALE

Thus I defy the hosts of hell!
I also defy the jaws of death!
I defy the entire world! No longer
Can its blows bring me sadness!
God is my protector, my help and my counsel;
Happy is the man who has God as a friend!

ACH WIE FLÜCHTIG, ACH WIE NICHTIG, BWV 26

7. 1. [CHORUS]

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
Ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald entstehet
Und auch wieder bald vergehet,
So ist unser Leben, sehet!

8. 2. ARIA *Tenore*

So schnell ein rauschend Wasser schießt,
So eilen unser Lebenstage.
Die Zeit vergeht, die Stunden eilen,
Wie sich die Tropfen plötzlich teilen,
Wenn alles in den Abgrund schießt.

1. [CHORUS]

Oh how fleeting, oh how trivial
Is the life of man!
Like the mist it soon arises
And likewise soon passes,
See, thus is our life!

2. ARIA *Tenor*

As quickly as rushing water,
So do the days of our life hurry by.
Time passes, the hours hurry by,
Like the droplets that suddenly divide
When everything falls into the abyss.

9 3. RECITATIVO *Alto*

Die Freude wird zur Traurigkeit,
Die Schönheit fällt als eine Blume,
Die größte Stärke wird geschwächt,
Es ändert sich das Glück mit der Zeit,
Bald ist es aus mit Ehr und Ruhme,
Die Wissenschaft und was ein Mensch dichtet,
Wird endlich durch das Grab vernichtet.

10 4. ARIA *Basso*

An irdische Schätze das Herz zu hängen,
Ist eine Verführung der törichten Welt.

Wie leichtlich entstehen verzehrende Glut,
Wie rauschen und reißen die wallenden Fluten,
Bis alles zerschmettert in Trümmern zerfällt.

11 5. RECITATIVO *Soprano*

Die höchste Herrlichkeit und Pracht
Umhüllt zuletzt des Todes Nacht.
Wer gleichsam als ein Gott gesessen,
Entgeht dem Staub und Asche nicht,
Und wenn die letzte Stunde schläget,
Daß man ihn zu der Erde trägt,
Und seiner Hoheit Grund zerbricht,
Wird seiner ganz vergessen.

12 6. CHORAL

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
Sind der Menschen Sachen!
Alles, alles, was wir sehen,
Das muß fallen und vergehen.
Wer Gott fürcht, bleibt ewig stehen.

3. RECITATIVO *Alto*

Joy becomes sadness,
Beauty falls like a flower,
The greatest power is weakened,
Happiness changes with time,
Soon it's all over for honour and fame,
Knowledge and man's achievements
Are finally destroyed by the grave.

4. ARIA *Bass*

To hang our hearts on earthly treasures
Is a deception of the foolish world.

How easily do consuming embers arise,
How the surging waters roar and destroy
Until everything falls, shattered, into ruins.

5. RECITATIVO *Soprano*

The greatest splendour and magnificence
Are ultimately enveloped by the night of death.
He who once sat like a god
Cannot escape the dust and ashes,
And when the final hour strikes,
When he is carried into the earth,
And the basis of his majesty disappears.
He will be forgotten completely.

6. CHORALE

Oh how fleeting, oh how trivial
Are the concerns of man!
Everything, everything that we see
Must fall and pass away.
He who fears God will stand fast forever.

DU FRIEDEFÜRST, HERR JESU CHRIST, BWV 116

13 1. [CHORUS]

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod.
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

14 2. ARIA *Alto*

Ach, unaussprechlich ist die Not
Und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, daß wir noch in dieser Angst,
Wie du, o Jesu, selbst verlangst,
Zu Gott in deinem Namen schreien.

15 3. RECITATIVO *Tenore*

Gedenke doch,
O Jesu, daß du noch
Ein Fürst des Friedens heißest!
Aus Liebe wolltest du dein Wort uns senden.
Will sich dein Herz auf einmal von uns wenden,
Der du so große Hülfe sonst beweisest?

16 4. TERZETTO *Soprano, Tenore, Basso*

Ach, wir bekennen unsre Schuld
Und bitten nichts als um Geduld
Und um dein unermesslich Lieben.
Es brach ja dein erbarmend Herz,
Als der Gefallnen Schmerz
Dich zu uns in die Welt getrieben.

17 5. RECITATIVO *Alto*

Ach, laß uns durch die scharfen Ruten
Nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
Du weißt, was bei der Feinde Grimm
Vor Grausamkeit und Unrecht ist.

1. [CHORUS]

You prince of peace, Lord Jesu Christ,
True man and true God,
You provide strong succour when we are needy,
In life and in death.
And thus, in your name,
We cry out exclusively
To your Father.

2. ARIA *Alto*

Oh, inexpressible is the distress
As too is the menacing of the angry judge!
In our anguish we can barely
Call out to God in your name
As you yourself, o Jesus, demand.

3. RECITATIVE *Tenor*

Remember, however,
O Jesus, that you
Are still called a prince of peace!
Through love you wanted to send us your word,
Does your heart suddenly wish to turn away from us,
You who otherwise showed us such great succour?

4. TERCET *Soprano, Tenor, Bass*

Oh, we confess our guilt
And ask for nothing other than patience
And for your immeasurable love.
Your merciful heart did indeed break
When the pain of the fallen
Drove you to us in this world.

5. RECITATIVE *Alto*

Oh, let us not bleed too violently
From the sharp rods that beat us!
O God, you who are a God of order,
You know what horror and injustice
Is in our enemies' wrath.

Wohlan, so strecke deine Hand
Auf ein erschreckt geplagtes Land,
Die kann der Feinde Macht bezwingen
Und uns beständig Friede bringen!

18 6. CHORAL

Erleucht auch unser Sinn und Herz
Durch den Geist deiner Gnad,
Daß wir nicht treiben draus ein Scherz,
Der unsrer Seelen schad.
O Jesu Christ,
Allein du bist,
Der solchs wohl kann ausrichten.

And so stretch out your hand
To a terrified, tormented land,
It can overcome the power of our enemies
And bring us lasting peace!

6. CHORALE

Enlighten, too, our senses and heart
Through the spirit of your mercy,
That we do not make light of it,
And thereby harm our souls.
O Jesus Christ,
You alone are the one
Who can make such things come to pass.

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.



Tuner: Akimi Hayashi

RECORDING DATA

Recorded on 16th-19th March 2004 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer: Hans Kipfer

Sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Bastian Schick

Surround mix: Hans Kipfer, Thore Brinkmann

Recording equipment: Neumann microphones; Studer mixer; Pro Tools Digi 002 hard disc 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 photograph: Koichi Miura

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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-SACD-1451 © & © 2005, BIS Records AB, Åkersberga.

'A splendid performance... different in a very positive and moving way.'

MusicWeb International (BIS-SACD-1500)



BIS-SACD-1451