



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki

43

Unser Mund sei voll Lachens
CANTATAS ▶ 57 ▶ 110 ▶ 151



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 43 · LEIPZIG 1725

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

22'16

Kantate zum 1. Weihnachtstag (25. Dezember 1725)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [1] Psalm 126, 2–3; [3] Jeremias 10, 6; [5] Lukas 2, 14; 7: Kaspar Füger 1592

Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I auch Oboe d'amore, Oboe II, Oboe III auch Oboe da caccia, Bassono, Violino I, II, Viola, Soprano, Soprano in ripieno, Alto, Alto in ripieno, Tenore, Tenore in ripieno, Basso, Basso in ripieno, Continuo, Organo

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Unser Mund sei voll Lachens und unsre Zunge ...</i> | 6'17 |
| [2] | 2. Aria (Tenore). <i>Ihr Gedanken und ihr Sinnen ...</i> | 3'30 |
| [3] | 3. Recitativo (Basso). <i>Dir, Herr, ist niemand gleich ...</i> | 0'30 |
| [4] | 4. Aria (Alto). <i>Ach Herr, was ist ein Menschenkind ...</i> | 3'49 |
| [5] | 5. Duetto (Soprano, Tenore). <i>Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf ...</i> | 3'23 |
| [6] | 6. Aria (Basso). <i>Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder ...</i> | 3'45 |
| [7] | 7. Choral. <i>Alleluja! Gelobt sei Gott ...</i> | 0'40 |

SELIG IST DER MANN, BWV 57 · *Dialogus*

22'40

Kantate zum 2. Weihnachtstag (26. Dezember 1725)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [1] Jacobus 1, 12; [8] Ahasverus Fritsch 1668

Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Soprano (Anima), Alto, Tenore, Basso (Jesus), Continuo

- | | | |
|------|--|------|
| [8] | 1. Aria (Basso). <i>Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet ...</i> | 3'46 |
| [9] | 2. Recitativo (Soprano). <i>Ach! dieser süße Trost ...</i> | 1'19 |
| [10] | 3. Aria (Soprano). <i>Ich wünschte mir den Tod, den Tod ...</i> | 5'46 |
| [11] | 4. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Ich reiche dir die Hand ...</i> | 0'25 |
| [12] | 5. Aria (Basso). <i>Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen ...</i> | 4'57 |
| [13] | 6. Recitativo (Basso, Soprano). <i>In meiner Schoß liegt Ruh und Leben ...</i> | 1'32 |
| [14] | 7. Aria (Soprano). <i>Ich ende behände mein irdisches Leben ...</i> | 3'53 |
| [15] | 8. Choral. <i>Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen und gläube ...</i> | 0'43 |

SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151

16'22

Kantate zum 3. Weihnachtstag (27. Dezember 1725)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [5] Nikolaus Herman 1560

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

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | 1. Aria (Soprano). <i>Süßer Trost, mein Jesus kömmt ...</i> | 8'26 |
| 17 | 2. Recitativo (Basso). <i>Erfreue dich, mein Herz ...</i> | 1'04 |
| 18 | 3. Aria (Alto). <i>In Jesu Demut kann ich Trost ...</i> | 5'20 |
| 19 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Du teurer Gottessohn ...</i> | 0'50 |
| 20 | 5. Choral. <i>Heut schleußt er wieder auf die Tür ...</i> | 0'36 |

TT: 62'28

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAACKI SUZUKI

Instrumental & vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA *trumpet* · KIYOMI SUGA *flauto traverso*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe & oboe da caccia* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano:	Hana Blažíková , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Robin Blaze , Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	Gerd Türk , Yusuke Fujii, Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij , Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Hidenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Takaaki Kondo
Flauto traverso I:	Kiyomi Suga
Flauto traverso II:	Liliko Maeda
Oboe I / Oboe d'amore:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Yukari Maehashi
Oboe III / Oboe da caccia:	Atsuko Ozaki
Bassono:	Takako Kunugi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

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

The three cantatas recorded here – BWV 110, 57 and 151 – take us back to the Christmas period of 1725 and thus come from Bach's third year of service in Leipzig. They belong to a group of eight Christmas-related cantatas that were composed in rapid succession around the turn of the year 1725–26. In these works Bach shows a predilection for texts by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717): the texts for six out of the eight works come from Lehms' *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*. This collection, published in 1711, was intended to be set to music by the Darmstadt court *Kapellmeisters* Christoph Graupner and Gottfried Grünewald, and Bach had already used isolated texts from it in his Weimar period (in works such as BWV 54 and BWV 199). The Christmas cantatas on this disc are thus related not just as regards their origins and first performances but also in literary terms.

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110
THEN WAS OUR MOUTH FILLED WITH LAUGHTER

The cantata that was performed in the Nikolai-kirche in Leipzig at the early service on Christmas Day 1725 – and at St Thomas that afternoon – celebrates the Messiah's birth with music of festive splendour. A French overture, the sort of piece that used to accompany the arrival of the French king, serves as a symbolic greeting for the King of Heaven upon his entry into the world. The gospel passage for that day – Luke 2:1–14, the story of the birth of Jesus and the annunciation to the shepherds – initially plays no role in the cantata text; only later does the text take up its

final words with the heavenly host's song of praise 'Ehre sei Gott in der Höhe...' ('Glory to God in the highest...'), fifth movement). The librettist's starting point is a paraphrase of verses 2–3 of Psalm 126, which he uses immediately to establish the theme of the cantata: the joy of mankind and the praise of God, who 'hath done great things for us'. As the following two arias make clear, however, God's truly great deed is his assumption of human form in the person of his son – so that, even though we are surrounded by 'Höll und Satan' ('hell and Satan' – fourth movement), he can save us and make us into 'Himmels Kindern' ('the children of heaven' – second movement). To the meditation in the two arias upon this mystery is added the praise of God, in the words of the Old Testament 'Dir, Herr, ist niemand gleich...' ('There is none like unto thee, O Lord...' – Jeremiah 10:6; third movement) and the song of the angels, 'Ehre sei Gott in der Höhe' ('Glory to God in the highest', fifth movement). Then, in the last aria, we are encouraged to sing 'Freudenlieder' ('songs of joy'), with the concluding chorale strophe coming like a fulfilling by all the singers of this bidding.

The introductory chorus – a piece in overture form in the style of Lully, with its characteristic ceremonial outer sections in dotted rhythm and a fugal *Allegro* as its middle section – is not a new composition: Bach turned instead to an orchestral suite from the latter part of his Weimar period or from his early time in Köthen. This work, an early version of the *Fourth Orchestral Suite*, BWV 1069, did not include parts for flute, trumpet and timpani. Bach only added those parts for

this Christmas cantata, also incorporating, in the fugal middle section, the vocal parts to the opening words of the cantata – in itself a remarkable compositional achievement, especially because the result is so well unified: one could hardly imagine a more appropriate musical setting for these words and emotions. The portrayal of laughter, which Bach has distilled from the instrumental work, must have echoed for a long time in the ears of the Leipzig congregation.

After the splendour of the opening movement, the meditative tenor aria turns its attention inwards with its ‘quiet’ instrumentation and densely interwoven flute motifs. And after a brief bass *accompagnato* that reminds us of the sublime greatness of God, the alto aria resumes the previous direction with a humble, questioning prayer: God, why do you do all this for us? The answer, almost hidden in the text, is: ‘aus Liebe’ (‘through love’). This may have been what prompted Bach to choose as a solo instrument the oboe d’amore, the attractive, slightly veiled tone of which characterizes the sound of the movement.

It is somewhat surprising that Bach does not return to the trumpets and drums in the following movement, ‘Ehre sei Gott in der Höhe’ (‘Glory to God in the highest,’), favouring once again a chamber instrumentation, a duet in which the accompaniment is confined to the *basso continuo*. Admittedly he had recourse here to an earlier composition that had been heard in Leipzig two years earlier during Vespers on Christmas Eve as an additional number in his *Magnificat* (BWV 243a) with the text ‘Virga Jesse floruit’. When adapting it to the cantata text, however,

Bach revised the piece so extensively that one could easily take this jubilant display piece for an original composition.

After so much ‘chamber music’, the trumpet’s wake-up call at the beginning of the bass aria (sixth movement) emerges all the more strikingly. The entire movement is characterized by this signal-like triad motif – taken up by the solo bass on the words ‘Wacht auf,’ (‘Wake up’) – together with the lively, joyful coloraturas of the voice, trumpet and strings. The movement is also reminiscent of the aria ‘Großer Herr, o starker König’ (‘Mighty Lord and Great King’) that was to be included four years later in the *Christmas Oratorio*. The following chorale strophe (by Kaspar Fügler, 1592) concludes the cantata very much in the spirit of its opening words, with joyful praise of God.

SELIG IST DER MANN, BWV 57

BLESSED IS THE MAN

According to the ancient church tradition, the second day of Christmas is also the day commemorating St Stephen the Martyr, and this is how it was celebrated in Leipzig on 26th December 1725, the day for which Bach wrote this cantata. The epistle reading was the story of the death of the first Christian martyrs from Acts 6 and 7, and the gospel passage was Jesus’ prophecy of the persecution of his disciples, culminating in the lamenting cry: ‘O Jerusalem, Jerusalem, thou that killest the prophets, and stonest them which are sent unto thee’, Matthew 23:34–39. Lehms’ cantata text takes the form of a dialogue between Jesus (bass) and the faithful soul (soprano) – a

configuration that was popular at the time and appears on numerous occasions in Bach's cantatas. To some extent the text places the listener in the situation of Stephen, oppressed by his enemies and persecuted, and combines this with the soul's words about the love of Jesus and a longing for the hereafter. Jesus, however, promises the beleaguered soul consolation, liberation and eternal life.

At the beginning of the cantata there are words from the Epistle of James (1:12), although the librettist places them in Jesus' mouth. Bach used these words as the basis for an atmospherically charged, dignified arioso. In the instrumental introduction he introduces two musical motifs that later, together with the words of the vocal part, will take on particular significance. Firstly there is a brief motif describing a semi-circle; towards the end, this appears in the vocal line four times in succession, serving as a musical depiction of the 'Krone' ('crown') mentioned in the text. The second is a surprisingly long note that occurs numerous times in the introduction and, in the vocal part, proves to be a symbol of patience; it was evidently conceived to suit the words 'erduldet' ('endureth') and 'bewähret' ('tried'), but also appears on the words 'selig' ('blessed'), 'Krone' ('crown') and 'empfahe' ('receive'). As a result, the declamation is far removed from natural speech rhythm, and acquires a sublimity that is wholly appropriate for the words of Jesus.

Each of the cantata's three arias has its own distinct character. In the soprano aria 'Ich wünschte mir den Tod' ('I would wish for death') Bach strikes a note of deepest sorrow; sighing motifs

above heavy repeated bass notes emphasize the desire for death, but the image is constantly lightened by the simple, song-like reference 'wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest' ('if you, my Jesus, did not love me'). Heroic sonorities, fanfare motifs and string *tremoli* dominate the bass aria 'Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen' ('Yes, yes, I can smite the enemies'). By contrast, the soprano's final aria, 'Ich ende behände mein irdisches Leben' ('I rapidly put an end to my earthly life') is dance-like and playful, a fashionable *passepied* – admittedly in the minor key but nonetheless characterized by joyful *coloratura* writing. Bach introduces an unexpected touch of drama with the movement's abrupt ending, when the soprano asks: 'Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?' ('Here you have my soul; what will you give me?'). The answer, surprisingly, is not given by the bass but rather by the chorus with a strophe placed in Jesus' mouth by the author of the words, Ahasverus Fritsch (1668): a prophecy of eternal union and of the ascent to heaven after life on earth.

SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151 SWEET CONSOLATION, MY JESUS IS COMING

This cantata for the third day of Christmas 1725 is only loosely associated with the text preached on the day in question, the prologue to St John's Gospel (1:1–14). Its point of departure is the last verse, which alludes to the events of Christmas: 'And the Word was made flesh, and dwelt among us...' The cantata tells of the joy associated with Jesus' coming, of grateful astonishment at the incarnation of God – and of his humiliation, which

simultaneously signifies elevation and redemption for mankind.

The great opening soprano aria in three sections, one of Bach's finest inspirations, stands proudly above the rest of the cantata. The outer sections of the movement are set in the manner of a Christmas pastorella in rocking 12/8-time. The flute and soprano have broad, arching melodies, and the flute line is moreover richly ornamented. They join forces in an expression of rapturous, eager anticipation of Jesus' arrival. In the lively central part of the aria, however, expectation yields to realization: 'Herz und Seele freuet sich' ('My heart and soul rejoice'), and the metre is that of a dance – a gavotte, about which Bach's learned colleague in Hamburg Johann Mattheson (1681–1764) once tellingly observed: 'the emotion it conveys is indeed exultant joy'. Agile chains of triplets appear in the vocal line on the word 'freuet' ('rejoice'); the flute takes up these figures and makes them the principal motivic element in this part of the aria.

Like the opening aria, the rest of the cantata is also on a scale appropriate for chamber music. Evidently Bach was keen to spare his singers and players, whose workload on those particular days was especially arduous. Three days later, on the Sunday after Christmas, they would have to perform another cantata (BWV 28) and, three days after that – on New Year's Day of 1726 – yet another (BWV 16). The two recitatives are thus accompanied only by *basso continuo*, and in the alto aria the oboe d'amore, violins and viola are gathered in a single unison part – although, admittedly, the frugality of the movement may also be

an allusion to the text, to the lowliness of Jesus' birth, his 'Armut' ('poverty') and his 'schlechten Stand' ('hapless [i.e. simple] condition'). On this occasion the choir, too, has only a modest task: it rounds off the cantata with the last strophe of the well-known hymn 'Lobt Gott, ihr Christen alle gleich' ('Let all together praise our God') by Nikolaus Herman (1560).

© Klaus Hofmann 2008

PRODUCTION NOTES

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

The main materials for BWV 110 are Bach's own manuscript of the score (P153) and the original parts (St92) in the Berlin State Library. As is well known, the first movement of this cantata is a parody of the *Orchestral Suite No. 4*, BWV 1069, and the duet that constitutes the fifth movement makes use of the Latin duet for Christmas (*Virga Jesse*) inserted into the *Magnificat in E flat major*, BWV 243a.

It is very interesting to observe how the French overture that forms the opening of BWV 1069 was adapted for use in BWV 110. There is no space here to go into this matter in detail, but it is worth noting that not only is the instrumentation different, but in order to ensure that the music of the middle section fits the *tessitura* of the choir, Bach has also changed the entry order of the voices between bars 24 and 28. These five bars reappear at a later point in the cantata movement (at bars 147 to 152), an insertion which results in a full recapitulation that was not a feature of the original work.

The articulation marks on the triplets that make up most of the middle section of this movement are as usual written in detail, not in the score but in the parts. Although not entirely consistent, the most common procedure is for five quavers to be linked by a slur between the first and second beats of the second bar of the theme. This is interesting, as it is possible that this articulation was added during the making of the parody. As there is no extant original material for *Suite No. 4*, however, it is impossible to say for certain.

SÜSSER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151
The main materials related to BWV 151 are Bach's own manuscript of the score in the collections of the Veste Coburg museum (V. 1109, 2) and the original parts, which are held in the Berlin State Library (St 89). These materials indicate the possibility that the *flauto traverso* part in the first movement was played on the violin when the cantata was performed again in 1728 or 1731. Our performance on this disc employs the *flauto traverso*, following the instrumentation of the first performance; we have, however, referred to the articulation written into the violin part used in the later performance.

© Masaaki Suzuki 2009

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ rec-

ordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work together with renowned European soloists and groups, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, and he recently appeared in London with the Britten Sinfonia in a programme of Britten, Mozart and Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

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

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediæval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, Capella Regia, Collegium Marianum, Musica Florea and Collegium 1704. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg and the Festival de Sablé. In 2004 she sang the role of Susanna in *Le Nozze di Figaro* at the Karlovy Vary Theatre, and in the summer of 2005 she appeared as Zerlina in *Don Giovanni* at the Prague Estates Theatre. Hana Blažíková also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras.

Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not

only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.





KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

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

Die drei Kantaten dieser Einspielung, BWV 110, 57 und 151, führen uns in die Weihnachtstage des Jahres 1725 und damit in Bachs drittes Leipziger Amtsjahr. Sie gehören zu einer Gruppe von acht Kantaten des Weihnachtsfestkreises, die in dichter Folge um die Jahreswende 1725/26 entstanden sind. In dieser Kantatenserie zeigt Bach eine Vorliebe für Texte des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717): Sechs der Dichtungen sind dessen Textzyklus *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* entnommen, der, zur Vertonung durch die Darmstädter Hofkapellmeister Christoph Graupner und Gottfried Grünewald verfasst, 1711 im Druck erschien und aus dem Bach schon in seiner Weimarer Zeit einzelne Texte komponiert hat (darunter BWV 54 und 199). Unsere drei Weihnachtskantaten gehören zu diesen Werken und sind also nicht nur durch gemeinsame Entstehung und Aufführung, sondern auch in literarischer Hinsicht verschwistert.

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

Die Kantate, die am ersten Christtag 1725 im Frühgottesdienst in der Leipziger Nikolaikirche und nachmittags in St. Thomae erklang, feiert die Geburt des Messias mit einer prächtigen Festmusik. Eine Französische Ouvertüre, wie sie einst in Frankreich den Einzug des Königs zu begleiten pflegte, begrüßt symbolisch den in die Welt einziehenden Himmelskönig. Das Evangelium des Tages, Lukas 2, 1–14, mit dem Bericht von der Geburt Jesu und der Verkündigung an die Hirten, bleibt in der Kantatendichtung zunächst unberücksichtigt, erst an späterer Stelle übernimmt sie

dessen Schlussvers mit dem Lobgesang der Himmlischen Heerscharen „Ehre sei Gott in der Höhe ...“ (Satz 5). Ausgangspunkt des Textdichters ist eine Paraphrase von Vers 2–3 des 126. Psalms, mit der er sogleich das Thema der Kantate anschlägt: Freude der Menschen und Lobpreis Gottes, der „Großes an uns getan“ hat. Die Großtat Gottes aber, so führen die beiden folgenden Arien aus, besteht darin, dass er in seinem Sohn Menschengestalt angenommen hat, um uns, die wir von „Höll und Satan“ (Satz 4) umgeben sind, zu erretten und zu „Himmels Kindern“ (Satz 2) zu machen. Zur Reflexion über dieses Mysterium in den beiden Arien tritt das Lob Gottes in dem alttestamentlichen Bibelvers „Dir, Herr, ist niemand gleich ...“ (Jeremia 10,6; Satz 3) und dem Engelsgesang „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Satz 5) und dann in der letzten Arie als Aufruf, „Freudenlieder“ zu singen, und in der abschließenden Choralstrophe gleichsam als Vollzug des Appells durch die ganze Kantorei.

Der Eingangsschor in der Lully'schen Ouvertürenform mit den charakteristischen zeremoniösen Rahmenteilern im punktierten Rhythmus und einem Fugenallegro in der Mitte ist keine Originalkomposition; vielmehr hat Bach hier auf eine Orchestersuite aus seiner späten Weimarer oder frühen Köthener Zeit zurückgegriffen. Dieses Werk, das in einer späteren Fassung heute als *4. Orchestersuite* BWV 1069 bekannt ist, war in der damals vorliegenden Form noch ohne Flöten, Trompeten und Pauken. Deren Partien hat Bach erst für die Weihnachtsmusik hinzugesetzt und dazu in den fugierten Mittelteil den Singstimmensatz auf den Eingangstext der Kantate eingearbei-

zet – eine kompositorische Meisterleistung für sich, zumal das Ergebnis wie aus einem Guss wirkt und man sich die Worte in Ausdruck und Vortrag kaum treffender in Musik gesetzt vorstellen kann. Die Darstellung des Lachens, die Bach seinem Instrumentalwerk dabei abgewonnen hat, mag in den Ohren der Leipziger Gottesdienstbesucher noch lange nachgeklungen haben!

Nach dem prunkvollen Eingangsstück wendet die nachdenkliche Tenor-Arie (Satz 2) mit ihrer „stillen“ Besetzung und dem dicht gewebten Motivspiel der Flöten den Blick nach innen. Und nach dem kurzen Bass-Accompagnato (Satz 3), das der Erhabenheit Gottes gedenkt, nimmt die Alt-Arie (Satz 4) diese Blickrichtung wieder auf als ein demütig fragendes Gebet: Gott, warum tust du das alles für uns? Die im Text fast etwas versteckte Antwort lautet: „aus Liebe“. Für Bach mag dies das Stichwort für die Wahl der Oboe d'amore als Soloinstrument gewesen sein, deren lieblicher, ein wenig verschleierter Ton das Klangbild des Satzes charakteristisch prägt.

Es überrascht ein wenig, dass Bach auch bei dem folgenden „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Satz 5) nicht zu Trompeten und Pauken zurückkehrt, sondern erneut eine kammermusikalische Besetzung wählt und sich auf ein generalbassbegleitetes Duett beschränkt. Allerdings hat der Thomaskantor hier auf eine frühere Komposition zurückgegriffen, ein Stück, das bereits zwei Jahre zuvor in der Leipziger Christvesper als Einlage in Bachs *Magnificat* (BWV 243a) auf den Text „Virga Jesse floruit“ erklingen war. Bach hat es bei der Anpassung an den neuen Text so gründlich überarbeitet, dass man das jubelersfüllte Kabi-

nettstück gut und gerne für eine Originalkomposition halten könnte.

Nach soviel „Kammermusik“ tritt der Wecker der Trompete zu Beginn der Bass-Arie (Satz 6) um so wirkungsvoller hervor. Das signalartige Dreiklangsmotiv, das auf die Worte „Wacht auf“ vom Solobass aufgenommen wird, prägt zusammen mit den lebhaften „Freuden“-Koloraturen, in die sich Singstimme, Trompete und Streicher teilen, den gesamten Satz (der im übrigen in vielem an die Arie „Großer Herr, o starker König“ erinnert, die neun Jahre später in Bachs *Weihnachtsoratorium* erklang). Die folgende Choralstrophe (von Kaspar Füger, 1592) beschließt die Kantate ganz im Sinne ihrer Eingangsworte mit freudigem Gotteslob.

SELIG IST DER MANN, BWV 57

Der zweite Weihnachtsfeiertag ist nach altkirchlicher Tradition zugleich Gedenktag des Märtyrers Stephanus, und als solcher wurde er am 26. Dezember 1725, für den Bachs Kantate entstand, in Leipzig begangen. Als Epistel wurde der Bericht vom Tod des ersten christlichen Märtyrers aus Kapitel 6 und 7 der Apostelgeschichte verlesen, als Evangelium Jesu Weissagung der Verfolgung seiner Anhänger, die einmündet in den Klageruf „Jerusalem, Jerusalem, die du tötest die Propheten und steinigest die zu dir gesandt sind!“, Matthäus 23,34–39. Lehms' Kantatendichtung hat die damals beliebte und auch mehrfach in Bachs Kantatenwerk auftretende Form eines Dialogs zwischen Jesus (Bass) und der gläubigen Seele (Sopran). Der Text rückt gewissermaßen den Gläubigen in die Situation des von Feinden

bedrängten und verfolgten Stephanus und verbindet dies in den Worten der Seele mit Motiven der Jesusliebe und Jenseitssehnsucht. Jesus aber verheißt der Seele in ihrer Anfechtung Trost, Befreiung und ewiges Leben.

Am Anfang der Kantate steht ein Wort aus dem Jakobusbrief (1,12), das der Dichter jedoch Jesus in den Mund legt. Bach hat daraus ein atmosphärisch dichtes, feierlich-ernstes Arioso gestaltet, in dessen instrumentaler Einleitung er zwei musikalische Motive einführt, die später in Verbindung mit den Worten der Singstimme eine spezielle inhaltliche Bedeutung gewinnen: zum einen das kurze, einen Halbkreis beschreibende Imitationsmotiv, das in der Singstimme gegen Schluss in vierfacher Reihung erscheint und im Notenbild die „Krone“ nachzeichnet, von der im Text die Rede ist; zum anderen eine überlange Note, die in der Einleitung mehrfach auftritt und sich in der Singstimme als ein Bild des Ausharens erweist, das offenbar zu den Wörtern „erduldet“ und „bewähret“ erdacht ist, aber auch zu den Wörtern „selig“, „Krone“ und „empfahen“ erscheint und die Deklamation dem natürlichen Sprechen ein Stück weit entrückt in einen Ton der Erhabenheit, wie er einem Jesuswort wohl ansteht.

Von den drei Arien der Kantate hat jede ihren ganz eigenen Charakter. In der Sopran-Arie „Ich wünschte mir den Tod“ schlägt Bach Töne tiefster Trauer an, Seufzermotive über lastenden Tonwiederholungen im Bass untermalen den Todeswunsch; doch immer wieder hellt sich das Bild auf bei der liedhaft-schlichten Wendung „wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest“. Heroische Klänge, Fanfarenmotive und Streichertremoli be-

herrschen die Bass-Arie „Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen“. Tänzerisch und verspielt gibt sich die Schluss-Arie des Soprans, „Ich ende behände mein irdisches Leben“, ein modisches Passepied, zwar in Moll, aber geprägt von „Freuden“-Koloraturen. Ein ungewöhnlicher dramaturgischer Kunstgriff Bachs ist der abrupte Schluss des Satzes mit der Frage der Singstimme: „Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?“. Die Antwort gibt überraschenderweise nicht der Bass, sondern der Chor mit einer Strophe, die der Dichter des Liedes, Ahasverus Fritsch (1668), Jesus in den Mund gelegt hat, mit Worten der Verheißung eines ewigen Bundes und himmlischer Entrückung nach irdischem Leiden.

SÜßER TROST, MEIN JESU KOMMT, BWV 151

Nur locker knüpft die Kantate zum dritten Weihnachtstag 1725 an den Predigttext des Tages, den Prolog des Johannes-Evangeliums (1,1–14), an. Ihr Ausgangspunkt ist der auf das Weihnachtsgeschehen weisende Schlussvers „Und das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns ...“. Die Kantate handelt von der Freude über das Kommen Jesu, vom dankbaren Staunen über die Menschwerdung Gottes und seine Erniedrigung, die zugleich Erhöhung und Erlösung für die Menschen bedeutet.

Die große dreiteilige Eingangsarie des Soprans, die zu den wundervollsten Eingebungen Bachs gehört, überstrahlt die ganze Kantate. Die Rahmentexte des Satzes sind als weihnachtliches Pastorale in wiegendem Zwölfachteltakt gestaltet. Flöte und Sopran präsentieren sich dabei in weit ausschweifenden und im Bläserpart reich verzierten

Melodiebögen und verbinden sich miteinander im Ausdruck schwärmerischer Vorfreude auf die Ankunft Jesu. In dem lebhaften Mittelteil der Arie aber schlägt die Erwartung in Gegenwart um: „Herz und Seele freuet sich“, heißt es da, und der Duktus ist nun der eines Tanzes – einer Gavotte, über die Bachs gelehrter Hamburger Zeitgenosse Johann Mattheson (1681–1764) einmal treffend vermerkt: „Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude“. Bewegte Triolenketten erscheinen in der Singstimme zu dem Wort „freuet“, und die Flöte greift die Figuren auf und macht sie zum Hauptmotiv dieses Arienteils.

Wie schon die Eingangsarie, so ist auch die Fortsetzung der Kantate eher kammermusikalisch angelegt. Offensichtlich ging es Bach darum, seine in diesen Tagen besonders stark beanspruchten Sänger und Spieler zu schonen. Drei Tage später, am Sonntag nach Weihnachten, hatten sie schon wieder eine Kantate zu musizieren (BWV 28) und nochmals zwei Tage darauf, am Neujahrstag 1726, eine weitere (BWV 16). Die beiden Rezitative beschränken sich denn auch auf Generalbassbegleitung, und in der Alt-Arie (Satz 3) sind Oboe d'amore, Violinen und Viola zu einer gemeinsamen Unisono-Stimme zusammengefasst, wobei freilich die Kargheit des Satzes zugleich Anspielung sein mag auf den Text, auf die Niedrigkeit der Geburt Jesu, seine „Armut“ und seinen „schlechten (d.h. schlichten) Stand“. Auch der Chor hat diesmal nur eine kleine Aufgabe: Er beschließt die Kantate mit der letzten Strophe des wohlbekanntesten Kirchenliedes „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ von Nikolaus Herman (1560).

© Klaus Hofmann 2008

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

Die Hauptquellen für BWV 110 sind Bachs eigenes Partitурmanuskript (P 153) und die Originalstimmen (St 92) in der Berliner Staatsbibliothek. Der erste Satz dieser Kantate ist bekanntermaßen eine Parodie der *Orchestersuite Nr. 4*, BWV 1069, und der fünfte Satz geht auf das lateinische Duett *Virga Jesse* aus dem *Magnificat in Es-Dur*, BWV 243a zurück.

Es ist interessant zu sehen, wie die französische Ouvertüre, mit der BWV 1069 beginnt, für die Verwendung in BWV 110 adaptiert wurde. Hier ist nicht genug Raum, um dieses Thema im Detail zu erörtern; es ist aber bemerkenswert, dass nicht nur die Instrumentierung anders ist, sondern Bach auch die Reihenfolge der Stimmeneinsätze zwischen Takt 24 und 28 geändert hat, um sicherzustellen, dass der mittlere Teil dem Stimmumfang eines Chores gerecht wird. Diese fünf Takte kehren zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Kantatensatz (Takt 147 bis 152) wieder, eine Ergänzung, die in einer vollständigen Reprise resultiert, die nicht Teil des Originalwerkes war.

Die Artikulationsanweisungen für die Triolen, die den größten Teil des mittleren Abschnittes dieses Satzes ausmachen, sind wie üblich sehr detailliert – nicht in der Partitur, wohl aber in den einzelnen Stimmen. Wenn auch nicht ganz durchgängig, so ist die übliche Vorgehensweise, fünf Achtelnoten zwischen der ersten und der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes des Themas mit einem Bindebogen zu versehen. Dies ist interessant, da

diese Artikulation möglicherweise erst während der Entstehung der Parodie hinzugefügt wurde. Es ist allerdings kein originales Material für die *Suite Nr. 4* erhalten, so dass wir hier nicht sicher sein können.

SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151

Die Hauptquellen für BWV 151 sind Bachs eigenes Manuskript der Partitur aus den Sammlungen der Veste Coburg (V. 1109,2) und die Originalstimmen, die in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt werden (St89). Diese Materialien deuten darauf hin, dass der Flauto traverso-Part möglicherweise auf einer Violine gespielt wurde, als die Kantate 1728 oder 1731 wieder aufgeführt wurde. Bei der vorliegenden Einspielung wird der Part von der Flöte übernommen. Wir folgen damit der Besetzung der Uraufführung, haben uns jedoch auf die Artikulationsanweisungen in der Violinstimme bezogen, die bei der späteren Aufführung zum Einsatz kam.

© Masaaki Suzuki 2009

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertsreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von Gramophone als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen Gramophone Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

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

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen.“

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Suzuki ist Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und der Kobe Shoin Frauenuniversität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Koutouč und machte 2002 dort ihren Abschluss. Sie spezialisierte sich auf die Musik des Barock, der Renaissance und des Mittelalters und nahm an Interpretationskursen bei Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch und Howard Crook teil. Sie arbeitet mit einigen internationalen Ensembles und Orchestern zusammen, u.a. Collegium Vocale Gent, Sette Voci, Capella Regia, Collegium Marianum, Musica Florea und Collegium 1704. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg und dem Festival de Sablé aufgetreten. 2004 sang sie die Rolle der Susanna in *Le Nozze di Figaro* am Karlovy Vary Theater, und im Sommer 2005 trat sie als Zerlina in *Don Giovanni* am Ständetheater in Prag auf. Hana Blažíková spielt auch gotische Harfe und gibt Konzerte, bei denen sie sich selbst begleitet.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opern-

engagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe an der Kathedrale zu Limburg. Nach dem Studium in Frankfurt/Main absolvierte er Studien in Barockgesang und Interpretation an der Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs und nahm an Meisterkursen von Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz und Norman Shetler teil. Er arbeitete mit führenden Dirigenten der Alten Musik, mit denen er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auftrat. Er war Mitglied des Ensembles Cantus Cölln und pflegt enge Kontakte zum Ensemble Gilles Binchois. Heute unterrichtet er an der Schola Cantorum Basiliensis und gibt Meisterkurse an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo sowie in Spanien und Süd-Korea.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leon-

hardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.



Les trois cantates de cet enregistrement, les BWV 110, 57 et 151, nous renvoient à la période de Noël de l'année 1725, c'est-à-dire à la troisième année de Bach à son poste de Leipzig. Elles appartiennent à un groupe de huit cantates du temps de Noël se succédant rapidement et prévues pour la période autour du passage de l'année 1725 à 1726. Dans cette série de cantates, Bach fait preuve de sa prédilection pour les textes du poète de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms (1684-1717) alors que six des livrets sont extraits de son cycle parut en 1711 *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* qui avait été écrit pour être mis en musique par les musiciens de la cour Christoph Graupner et Gottfried Grunewald et dont certains furent mis en musique par Bach au cours de sa période weimaroise (notamment les BWV 54 et 199). Les trois cantates de Noël réunies ici appartiennent à ce recueil et sont apparentées non seulement par leur origine et leur construction communes mais également d'un point de vue littéraire.

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110 QUE NOTRE BOUCHE S'EMPLISSE DE RIRES

Cette cantate qui fut entendue pour la première fois le jour de Noël 1725 lors de l'office du matin à l'église Saint-Nicolas de Leipzig et l'après-midi à Saint-Thomae, célèbre la naissance du Messie avec une somptueuse musique festive. Une ouverture à la française, comme celle qui était autrefois jouée pour accompagner l'entrée du roi, salue symboliquement l'arrivée au monde du roi des cieux. Ni l'évangile du jour, Luc 2, 1 à 14 qui raconte le récit de la naissance de Jésus ni l'an-

nonce aux bergers ne sont évoqués dans le livret de la cantate jusqu'au vers conclusif avec le chant de louange des légions célestes : « Ehre sei Gott in der Höhe... » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] (cinquième mouvement). Le point de départ du librettiste est une paraphrase des versets 2 et 3 du Psaume 126 qui annonce aussitôt le sujet de la cantate : la joie des humains et les chants de louange à dieu qui nous a « fait merveilles » (Grosses an uns getan). Le grand geste de dieu cependant, tel que l'expriment les deux airs suivants, est que son fils est devenu homme pour que nous – tombés sous « l'enfer et Satan » (4^e mouvement) soyons sauvés et puissions devenir les « enfants du ciel » (2^e mouvement). Le chant de gloire à Dieu selon les vers de l'Ancien Testament, « Dir, Herr, ist niemand gleich... » [Nul n'est comme toi, Yahvé] (Jérémie 10, 6, 3^e mouvement) et le chant des anges « Ehre sei Gott in der Höhe » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] (5^e mouvement) servent de réflexion sur ce mystère exprimé dans ces deux mouvements alors que le dernier air est un appel à chanter des chants de joie. La strophe de choral conclusive constitue en quelque sorte l'exécution par toute l'assemblée de cet appel.

Le chœur introductif reprend la forme d'une ouverture française à la Lully avec ses solennelles parties extrêmes au rythme pointé caractéristique alors que la fugue *allegro* au centre n'est pas une composition originale. Bach a plutôt recours ici à une suite pour orchestre datant de la fin de sa période weimaroise ou du début de sa période à Köthen. Cette œuvre que l'on connaît dans sa forme ultérieure en tant que *quatrième Suite pour*

orchestre BWV 1069 était alors, dans sa version originale, sans flûte, trompette ni timbales. Bach ajouta ces parties à l'occasion de la fête de Noël et les introduisit dans la partie centrale fuguée des voix dans le mouvement initial, une magistrale leçon de composition qui donne l'effet d'être tout d'un bloc et qui ne saurait mieux traduire musicalement les paroles. La représentation du rire, que Bach ajouta à sa pièce instrumentale, a dû longtemps résonner dans les oreilles de l'assemblée leipzigoise.

Après la brillante ouverture, l'air de ténor (2^e mouvement), plus méditatif, à l'instrumentation « calme » et avec son intense travail motivique à la flûte nous tourne vers l'intérieur. Après un court *accompagnato* de basse (3^e mouvement), qui évoque la sublimité de Dieu, l'air d'alto (4^e mouvement) détourne à nouveau notre regard et l'amène vers une humble prière : Dieu, pourquoi fais-tu tout cela pour nous ? La réponse, presque cachée dans le texte est : « par amour ». Cette réponse a vraisemblablement appelé chez Bach le recours au hautbois d'amour en tant qu'instrument soliste et dont la sonorité ravissante et quelque peu voilée donne le ton à la couleur instrumentale de ce mouvement.

Le choix de Bach de ne pas retourner aux trompettes et aux timbales dans le cinquième mouvement, « Ehre sei Gott in der Höhe » [Gloire à Dieu au plus haut des cieux] pourra surprendre. Il choisit plutôt un effectif « de chambre » et se limite à un duo simplement accompagné par la basse continue. En fait, il reprend ici une composition plus ancienne, une pièce que l'on avait pu entendre, deux ans auparavant dans le *Magnificat*

BWV 243a avec le texte « Virga Jesse Floruit » à l'occasion des Vêpres du Christ à Leipzig. Bach a remanié la musique en profondeur pour la faire correspondre au texte de telle manière que l'on pourrait croire que ce joyau débordant de joie est une pièce originale.

Après autant de musique de chambre, le signal de la trompette au début de l'air de basse (6^e mouvement) provoque tout un effet. Le motif sur un accord parfait à l'allure de signal qui retentit aux mots de « Wacht auf, wacht auf » [Réveillez-vous, réveillez-vous] chantés par la basse donne le ton au mouvement entier (qui rappelle l'air « Grosser Herr, o starker König » [Toi le plus grand et roi tout puissant] que l'on entendra neuf ans plus tard dans l'*Oratorio de Noël*) avec ses coloratures « joyeuses » animées où participent la voix, les trompettes et les cordes. La strophe de choral (de Kaspar Füger, 1592) conclut la cantate dans l'esprit de ses mots introductifs avec un joyeux hymne de louange à Dieu.

SELIG IST DER MANN, BWV 57 BIENHEUREUX L'HOMME

Le lendemain de Noël est selon l'ancienne tradition liturgique également la commémoration du martyr de Saint Étienne et c'est ainsi qu'il fut célébré le 26 décembre 1725 à Leipzig lors de la création de la cantate. La mort des premiers martyrs chrétiens est évoquée à l'épître (Actes des Apôtres, 6 et 7) alors que l'évangile raconte la prédiction de Jésus au sujet des persécutions de ses disciples qui débouche sur la plainte : « Jérusalem, Jérusalem, toi qui tues les prophètes et lapides ceux qui te sont envoyés » (Matthieu 23, 34-

39). Le livret de Lehms reprend la forme alors appréciée et plusieurs fois utilisée dans les cantates de Bach du dialogue entre Jésus (basse) et l'âme du croyant (soprano). Le texte met pour ainsi dire les croyants dans la situation d'Étienne menacé et persécuté et rattache celle-ci aux paroles de l'âme avec des motifs de l'amour de Jésus et de l'aspiration à l'au-delà. Jésus cependant promet à l'âme mise à l'épreuve, consolation, libération et vie éternelle.

On retrouve au début de la cantate un texte provenant de l'épître de Saint Jacques que le librettiste met cependant dans la bouche de Jésus. Bach a conçu à partir de ce texte une *arioso* solennel et à l'atmosphère lourde où il présente dans l'introduction instrumentale deux motifs musicaux qui plus tard gagneront en relation avec le texte chanté une signification particulière au niveau du contenu : d'une part un court motif en imitation, visuellement en forme de demi-cercle, qui apparaît dans la partie vocale, vers la fin, dans une quadruple succession et dessine, dans la partition, la couronne dont il est question dans le texte ; d'autre part, une note prolongée revenant à plusieurs reprises dans l'introduction et qui, dans la partie vocale, représente la patience reliée manifestement aux mots de « erduldet » [éprouvé] et de « bewähret » [reconnu] mais qui apparaît également aux mots de « selig » [heureux], « Krone » [couronne] et « empfangen » [reçoit] et fait passer la déclamation naturelle du langage à un ton de noblesse, comme il sied volontiers à Jésus.

Chacun des trois airs de la cantate a son propre caractère. Dans l'air de soprano, « Ich wünsch mir den Tod » [Je voudrais la mort sur moi],

Bach exprime la plus profonde tristesse qui soit. Cependant, le climat s'adoucit au passage simple et mélodieux « wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest » [si toi, mon Jésus, ne m'aime pas]. Des sonorités héroïques, des motifs de fanfare et des tremolos des cordes dominant l'air de basse « Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen » [Oui, oui, je peux frapper l'ennemi]. L'air final du soprano, « Ich ende behände mein irdisches Leben » [Je finis vite ma vie sur terre], un passepied modal, certes dans une tonalité mineure, mais empreint de coloratures « joyeuses ». La fin abrupte du mouvement par la question « Hier hast du die Seele, was schenkest du mir ? » [Ici tu as mon âme, que me donneras-tu ?] constitue une tournure dramaturgique inhabituelle chez Bach. La réponse ne vient étonnamment pas de la basse mais plutôt du chœur avec une strophe que l'auteur du cantique, Ahasverus Fritsch (1668), a mise dans la bouche de Jésus avec des paroles de la promesse d'un lien éternel et un ravissement céleste après la vie terrestre.

SÜSSER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151 DOUCE CONSOLATION, MON JÉSUS VIENT

Cette cantate pour le troisième jour de Noël ne se rattache que sommairement à l'évangile du jour, le prologue de l'évangile selon Saint Jean (1, 1 à 14). Son point de départ provient de la fête de Noël contenu dans le vers final : « Und das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns... » [Et le verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous]. La cantate évoque la joie ressentie face à la venue de Jésus, de la surprise reconnaissante face à l'incarnation de Dieu et de son humiliation qui signifie

élévation et rédemption pour l'humanité.

Le long air introductif en trois parties du soprano qui appartient à l'une des plus belles inspirations de Bach, illumine toute la cantate. Les parties extrêmes du mouvement sont conçues comme une pastorale de Noël reposant sur une alternance de douze mesures. La flûte et la soprano font leur entrée avec une ligne mélodique à l'ambitus prononcé et, dans le cas de la flûte, richement ornée et s'unissent dans l'expression d'une joie anticipée face à l'arrivée de Jésus. Dans la partie centrale animée de l'air, l'attente passe subitement au moment présent : « Herz und Seel freuet sich » [Mon cœur et mon âme se réjouissent] et le rythme utilisé est celui d'une danse, une gavotte à propos de laquelle le cultivé contemporain hambourgeois de Bach, Johann Mattheson (1681-1764), faisait remarquer : « Son affect est véritablement celui d'une joie jubilatoire ». Des guirlandes de triolets animées apparaissent dans la partie vocale au mot de « freuet » [rejouit] et la flûte reprend les motifs mélodiques et en fait les motifs principaux de cette section de l'air.

Comme dans l'air introductif, le reste de la cantate donne également une impression de musique de chambre. Manifestement, Bach souhaitait ménager ses chanteurs et ses instrumentistes durant une période où ceux-ci étaient fort demandés. Trois jours plus tard, pour le premier dimanche après Noël, il produira à nouveau une cantate (BWV 28) et une autre, deux jours plus tard, pour le Jour de l'an 1726 (BWV 16). Les deux récitatifs s'en tiennent à un accompagnement par la basse continue alors que dans l'air d'alto (troisième mouvement), le hautbois d'amour, les

violons et les altos sont à l'unisson. L'austérité du mouvement provient du texte qui évoque les conditions modestes dans lesquelles Jésus est né, sa pauvreté (« Armut ») et son état misérable « schlechter Stand ». Le chœur ne joue ici qu'un rôle modeste : celui de conclure la cantate avec la dernière strophe du cantique bien connu « Lobt Gott, ihr Christen alle gleich » de Nikolaus Herman (1560).

© Klaus Hofmann 2008

NOTES DE LA PRODUCTION

UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

Le matériel principal de la cantate BWV 110 se compose de la partition autographe de Bach de la partition (P 153) et des parties séparées (St 92) conservées à la Bibliothèque d'état de Berlin. Comme nous le savons, le premier mouvement de cette cantate est une parodie de la *quatrième Suite pour orchestre* BWV 1069 et le duo du cinquième mouvement utilise le duo en latin prévu pour Noël (« Virga Jesse ») inséré dans le *Magnificat* en mi bémol majeur, BWV 243a.

Il est intéressant d'observer à quel point l'ouverture française qui constitue le début de la Suite BWV 1069 a été adaptée pour figurer dans la Cantate BWV 110. Nous n'avons pas l'espace pour tout décrire en détail mais il est important de souligner que non seulement l'instrumentation est différente mais qu'en plus, afin de s'assurer que la musique dans la section centrale corresponde à la tessiture du chœur, Bach a également modifié l'ordre de l'entrée des voix entre les mesures 24

et 28. Ces cinq mesures réapparaissent plus tard dans ce mouvement (mesures 147 à 152), une insertion ayant comme résultat la récapitulation complète qui ne faisait pas partie de l'œuvre originale.

Les signes d'articulation sur les triolets qui constituent la plupart de la section centrale de ce mouvement sont, comme d'habitude, écrits en détail non pas dans la partition autographe mais dans les parties. L'usage courant, bien que pas systématiquement exclusif, était de relier cinq croches par une liaison entre le premier et le second temps de la seconde mesure du thème. Il s'agit d'un élément intéressant car il est possible que cette articulation ait été ajoutée lors de la composition de la parodie. Cependant, comme il n'existe pas de document original de taille significative relié à la *quatrième Suite*, il est impossible d'en être assuré.

SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151
Le matériel principal de la cantate BWV 151 se compose de la partition autographe de Bach conservée dans la collection du musée Veste Coburg (V.1109,2), et les parties originales conservées à la Bibliothèque d'état de Berlin (St 89). Ce matériel indique qu'il est possible que la partie de flûte traversière du premier mouvement ait été tenue par le violon lorsque la cantate fut reprise en 1728 ou en 1731. Pour notre interprétation, nous employons la flûte traversière qui respecte l'instrumentation de la création. Nous nous référons cependant à l'articulation indiquée dans la partie de violon utilisée dans les interprétations ultérieures.

© *Masaaki Suzuki 2009*

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

Messe en si mineur recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messe* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2008 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

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

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique et

poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de musique ancienne, il enseigne à l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique ainsi qu'à l'Université pour femmes Shoin à Kobe. Il reçoit en 2001 la Croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano tchèque **Hana Blažíková** étudie avec Jiří Kotouč au Conservatoire de Prague d'où elle ressort diplômée en 2002. Se concentrant sur la musique de l'époque baroque, de la renaissance et médiévale, elle prend également des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres de réputation internationale dont le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, Capella Regia, Collegium Marianum, Musica Florea et le Collegium 1704. Hana Blažíková se produit dans le cadre de festivals tels le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanz en Vienne, Tage Alter Musik à Ratisbonne et à celui de Sablé. En 2004, elle tient le rôle de Susanna des *Noces de Figaro* de Mozart au Karlovy Vary Theatre et à l'été 2005, celui de Zerlina dans *Don Giovanni* au Théâtre des États de Prague. Hana Blažíková joue également de la harpe gothique et se produit lors de concerts où elle s'accompagne.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les

plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Madgalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsamènes (*Xerxes*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Gerd Türk amorce ses études musicales en tant que petit chanteur à la cathédrale de Limbourg en Belgique. Après avoir étudié à Francfort sur le Main, il se consacre au chant et à l'interprétation baroques à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs et participe à des classes de maître avec Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz et Norman Shetler. Il travaille avec les meilleurs chefs de musique ancienne et se produit dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il a été membre de l'Ensemble Cantus Cölln et entretient d'étroites relations avec l'Ensemble Gilles Binchois. En 2008, il enseignait à la Schola Cantorum Basiliensis. Il donne également des classes de maître à l'Université des

beaux-arts à Tokyo ainsi qu'en Espagne et en Corée du Sud.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre «De Profundis» et l'ensemble vocal «Sette Voci» dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.



UNSER MUND SEI VOLL LACHENS, BWV 110

1. [CHORUS]

Unser Mund sei voll Lachens
und unsre Zunge voll Rühmens.
Denn der Herr hat Großes an uns getan.

2. ARIA *Tenore*

Ihr Gedanken und ihr Sinnen,
Schwinget euch anitz von hinnen,
Steiget schleunig himmelan
Und bedenkt, was Gott getan!
Er wird Mensch, und dies allein,
Dass wir Himmels Kinder sein.

3. RECITATIVO *Basso*

Dir, Herr, ist niemand gleich.
Du bist groß und dein Name ist groß und
kannst mit der Tat beweisen.

4. ARIA *Alto*

Ach Herr, was ist ein Menschenkind,
Dass du sein Heil so schmerzlich suchest?
Ein Wurm, den du verfluchtest,
Wenn Höll und Satan um ihn sind;
Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist
Aus Liebe seinen Erben heißt.

5. DUETTO *Soprano, Tenore*

Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf
Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

1. [CHORUS]

Then was our mouth filled with laughter,
And our tongue with singing:
The Lord hath done great things for us.

2. ARIA *Tenor*

Ye thoughts and ye senses,
Hasten now away from this place,
Rise rapidly heavenwards
And consider what God has done!
He becomes man, and this only
So that we may be the children of heaven.

3. RECITATIVE *Bass*

There is none like unto thee, O Lord.
Thou art great, and thy name is great in might.
You can prove it through your deeds.

4. ARIA *Alto*

Oh, Lord, what is it about a child of man,
That makes you seek his salvation with such pain?
A worm, whom you curse,
When hell and Satan surround him;
But also your son, whom the soul and spirit
Through love regard as their inheritance.

5. DUET *Soprano, Tenor*

Glory to God in the highest, and on earth
peace, good will toward men.

6. ARIA *Basso*

Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder,
Und singt dergleichen Freudenlieder,
Die unserm Gott gefällig sein.

Und ihr, ihr andachtsvollen Saiten,
Sollt ihm ein solches Lob bereiten,
Dabei sich Herz und Geist erfreun.

7. CHORAL

**Alleluja! Gelobt sei Gott,
Singen wir all aus unsers Herzens Grunde.
Denn Gott hat heut gemacht solch Freud,
Die wir vergessen solln zu keiner Stunde.**

6. ARIA *Bass*

Wake up, ye veins and limbs,
And sing such songs of joy
That give pleasure to our God.

And you, ye devout strings,
Shall prepare such praise for him
That heart and spirit may delight.

7. CHORALE

**Hallelujah! God be praised,
Let us all sing from the bottom of our hearts.
For today God has made such joy
That we shall never forget.**

SELIG IST DER MANN, BWV 57

8 1. ARIA *Basso*

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet;
denn, nachdem er bewähret ist,
wird er die Krone des Lebens empfehen.

9 2. RECITATIVO *Soprano*

Ach! dieser süße Trost
Erquickt auch mir mein Herz,
Das sonst in Ach und Schmerz
Sein ewigs Leiden findet
Und sich als wie ein Wurm in seinem Blute windet.
Ich muss als wie ein Schaf
Bei tausend rauhen Wölfen leben;
Ich bin ein recht verlassnes Lamm,
Und muss mich ihrer Wut
Und Grausamkeit ergeben.
Was Abeln dort betraf,
Erpresset mir auch diese Tränenflut.
Ach! Jesu, wüsst ich hier
Nicht Trost von dir,
So müßte Mut und Herze brechen,
Und voller Trauren sprechen:

10 3. ARIA *Soprano*

Ich wünschte mir den Tod, den Tod,
Wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest.
Ja wenn du mich annoch betrübtest,
So hätt ich mehr als Höllennot.

1. ARIA *Bass*

Blessed is the man that endureth temptation:
for when he is tried,
he shall receive the crown of life.

2. RECITATIVO *Soprano*

Oh! This sweet consolation
Refreshes also my heart,
Which otherwise finds its eternal suffering
In woe and in pain
And writhes like a worm in its own blood.
I must live like a sheep
Among a thousand rough wolves;
I am a much neglected lamb,
And must submit to their rage
And their brutality.
That which Abel encountered
Elicits this flood of tears from me as well.
Oh! Jesus, if I did not know
Of your consolation,
Then my courage and heart would fail
And I would say, full of sorrow:

3. ARIA *Soprano*

I would wish for death, for death,
If you, my Jesus, did not love me.
Yea, if you were causing me distress,
Then I would suffer worse than the pain of hell.

11 4. RECITATIVO *Basso, Soprano*

Basso (Jesus):

Ich reiche dir die Hand
Und auch damit das Herze.

Soprano (Anima):

Ach! süßes Liebespfand,
Du kannst die Feinde stürzen
Und ihren Grimm verkürzen.

12 5. ARIA *Basso*

Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen,
Die dich nur stets bei mir verklagen,
Drum fasse dich, bedrängter Geist.

Bedrängter Geist, hör auf zu weinen,
Die Sonne wird noch helle scheinen,
Die dir itzt Kummerwolken weist.

13 6. RECITATIVO *Basso, Soprano*

Basso (Jesus):

In meiner Schoß liegt Ruh und Leben,
Dies will ich dir einst ewig geben.

Soprano (Anima):

Ach! Jesu, wär ich schon bei dir,
Ach striche mir
Der Wind schon über Gruft und Grab,
So könnt ich alle Not besiegen.
Wohl denen, die im Sarge liegen
Und auf den Schall der Engel hoffen!
Ach! Jesu, mache mir doch nur,
Wie Stephano, den Himmel offen!
Mein Herz ist schon bereit,
Zu dir hinaufzusteigen.
Komm, komm, vergnügte Zeit!
Du magst mir Gruft und Grab
Und meinen Jesum zeigen.

4. RECITATIVE *Bass, Soprano*

Bass (Jesus):

I extend to you my hand
And, with it, also my heart.

Soprano (Soul):

Oh! Sweet vow of love,
You can vanquish my foes
And cut short their wrath.

5. ARIA *Bass*

Yes, yes, I can smite the enemies
Who constantly accuse you before me,
Therefore gird yourself, o distressed soul,
Distressed soul, cease your weeping,
The sun will yet shine brightly
Which now shows you clouds of despondency.

6. RECITATIVE *Bass, Soprano*

Bass (Jesus):

In my bosom lie rest and life,
These I shall one day give you eternally.

Soprano (Soul):

Oh! Jesus, that I might be already with you,
Oh! That winds were already
Blowing over my tomb and my grave,
Then I could conquer all adversity.
Happy are they who lie in their coffins
And hope to hear the clamour of angels!
Oh! Jesus, open up heaven for me
As you did for Stephen!
My heart is already prepared
To ascend to you.
Come, come, happy time,
You may show me the tomb and the grave
And also my Jesus.

14 7. ARIA *Soprano*

Ich ende behände mein irdisches Leben,
Mit Freuden zu scheiden verlang ich itzt eben.
Mein Heiland, ich sterbe mit höchster Begier,
Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?

15 8. CHORAL

**Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen
und gläube
Dass ich dein Seelenfreund immer und ewig
verbleibe,
Der dich ergötzt
Und in den Himmel versetzt
Aus dem gemarterten Leibe.**

7. ARIA *Soprano*

I rapidly put an end to my earthly life,
My desire now is to depart with joy.
My Saviour, I die with the utmost eagerness,
Here you have my soul; what will you give me?

8. CHORALE

**Dispose yourself, beloved, according to my
pleasure; and believe
That I will always and forever remain your
soul's friend,
Who delights you
And takes you up to heaven
From your tormented body.**

SÜßER TROST, MEIN JESUS KÖMMT, BWV 151

16 1. ARIA *Soprano*

Süßer Trost, mein Jesus kömmt,
Jesus wird anitzt geboren!

Herz und Seele freuet sich,
Denn mein liebster Gott hat mich
Nun zum Himmel auserkoren.

17 2. RECITATIVO *Basso*

Erfreue dich, mein Herz,
Denn itzo weicht der Schmerz,
Der dich so lange Zeit gedrückt.
Gott hat den liebsten Sohn,
Den er so hoch und teuer hält,
Auf diese Welt geschicket.
Er lässt den Himmelsthron
Und will die ganze Welt
Aus ihren Sklavenketten
Und ihrer Dienstbarkeit erretten.
O wundervolle Tat!
Gott wird ein Mensch und will auf Erden
Noch niedriger als wir und noch viel ärmer werden.

18 3. ARIA *Alto*

In Jesu Demut kann ich Trost,
In seiner Armut Reichtum finden.
Mir macht desselben schlechter Stand
Nur lauter Heil und Wohl bekannt,
Ja, seine wundervolle Hand
Will mir nur Segenskränze winden.

1. ARIA *Soprano*

Sweet consolation, my Jesus is coming,
Now Jesus is born!

My heart and soul rejoice
For my God has now
Chosen me for heaven.

2. RECITATIVE *Bass*

Rejoice, my heart,
For the pain now yields
That oppressed you for so long.
God sent his most beloved son,
Whom he holds so high and dear,
Into this world.
He leaves the throne of heaven
And will save the whole world
From its fetters of slavery
And its subjugation.
Oh wonderful deed!
God becomes a man, and on earth will be
Even more lowly and much poorer than us.

3. ARIA *Alto*

In Jesus' humility I can find consolation,
In his poverty I can find richness.
The same hapless condition makes me
Conscious of true salvation and good fortune,
Yea, his wonderful hand
Will weave for me only garlands of blessing.

19 4. RECITATIVO *Tenore*

Du teurer Gottessohn,
Nun hast du mir den Himmel aufgemacht
Und durch dein Niedrigsein
Das Licht der Seligkeit zuwege bracht.
Weil du nun ganz allein
Des Vaters Burg und Thron
Aus Liebe gegen uns verlassen,
So wollen wir dich auch
Dafür in unser Herze fassen.

20 5. CHORAL

Heut schleußt er wieder auf die Tür
Zum schönen Paradeis,
Der Cherub steht nicht mehr dafür,
Gott sei Lob, Ehr und Preis.

4. RECITATIVE *Tenor*

You dear Son of God,
Now you have opened up heaven to me
And through your lowliness
Have kindled the light of blessedness.
Since you, all by yourself,
Have left your Father's throne
For love towards us,
We too desire
To clasp you in our hearts.

5. CHORALE

Today he once more unlocks the door
To the beautiful paradise,
The cherub no longer stands in front of it,
Thanks, honour and praise to God.

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

NEC

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recorded in July 2008 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer and surround mix: Hans Kipfer

Sound engineer: Andreas Ruge

Digital editing: Eunjee Jang

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2008

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

Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve

Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman

Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura

Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1761 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij