



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki

46

Herr, deine Augen sehen
CANTATAS ▶ 17 ▶ 19 ▶ 45 ▶ 102



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 46 · LEIPZIG 1726

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102 20'45

Kantate zum 10. Sonntag nach Trinitatis (25. August 1726)

Text: anon.; [1] Jeremia 5, 3; [4] Römer 2, 4–7; [7] Johann Heermann 1630

Oboe I, II, Violino piccolo* (o Flauto traverso), Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

* See notes by Masaaki Suzuki

PARTE PRIMA

- 1. [Chorus]. *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!* ... 5'36
- 2. Recitativo (Basso). *Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget* ... 0'58
- 3. Aria (Alto). *Weh der Seele, die den Schaden* ... 5'17
- 4. Arioso (Basso). *Verachtest du den Reichtum seiner Gnade* ... 2'48

PARTE SECONDA

- 5. Aria (Tenore). *Erschrecke doch* ... 3'21
- 6. Recitativo (Alto). *Beim Warten ist Gefahr* ... 1'06
- 7. Choral. *Heut lebst du, heut bekehre dich* ... 1'25

ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45 17'32

Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis (11. August 1726)

Text: Meiningen (1704); [1] Micha 6, 8; [4] Matthäus 7, 22–23; [7] Johann Heermann 1630

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

PARTE PRIMA

- 8. 1. [Chorus]. *Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist* ... 5'19
- 9. 2. Recitativo (Tenore). *Der Höchste lässt mich seinen Willen wissen* ... 0'56
- 10. 3. Aria (Tenore). *Weiß ich Gottes Rechte* ... 3'24

PARTE SECONDA

- 11. 4. Arioso (Basso). *Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage* ... 2'37
- 12. 5. Aria (Alto). *Wer Gott bekennt* ... 3'11

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | 6. Recitativo (Alto). <i>So wird denn Herz und Mund ...</i> | 0'55 |
| 14 | 7. Choral. <i>Gib, dass ich tu mit Fleiß ...</i> | 0'56 |

WER DANK OPFERT, DER PREISET MICH, BWV 17 15'09

Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis (22. September 1726)

Text: Meiningen (1704); [1] Psalm 50, 23; [4] Lukas 17, 15–16; [6] Johann Gramann 1530
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

PARTE PRIMA

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | 1. [Chorus]. <i>Wer Dank opfert, der preiset mich ...</i> | 4'07 |
| 16 | 2. Recitativo (Alto). <i>Es muss die ganze Welt ein stummer Zeuge werden ...</i> | 0'59 |
| 17 | 3. Aria (Soprano). <i>Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist ...</i> | 3'05 |

PARTE SECONDA

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Einer aber unter ihnen, da er sahe ...</i> | 0'41 |
| 19 | 5. Aria (Tenore). <i>Welch Übermaß der Güte ...</i> | 3'11 |
| 20 | 6. Recitativo (Basso). <i>Sieh meinen Willen an, ich kenne, was ich bin ...</i> | 1'10 |
| 21 | 7. Choral. <i>Wie sich ein Vatr erbarmet ...</i> | 1'45 |

ES ERHUB SICH EIN STREIT, BWV 19 17'57

Kantate zum Michaelis (29. September 1726)

Text: anon.; [1–2] Freie Umdichtung von Offenb. 12, 7–9; [3–6] Umdichtung nach Christian Friedrich Henrici (Picander) 1724/25; [7] anon., Freiberg 1620

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I/Oboe d'amore I, Oboe II/Oboe d'amore II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|---|------|
| 22 | 1. [Chorus]. <i>Es erhub sich ein Streit ...</i> | 4'08 |
| 23 | 2. Recitativo (Basso). <i>Gottlob! der Drache liegt ...</i> | 0'55 |
| 24 | 3. Aria (Soprano). <i>Gott schickt uns Mahanaim zu ...</i> | 3'38 |
| 25 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind? ...</i> | 0'49 |
| 26 | 5. Aria (Tenore). <i>Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir! ...</i> | 6'10 |
| 27 | 6. Recitativo (Soprano). <i>Lasst uns das Angesicht ...</i> | 0'37 |
| 28 | 7. Choral. <i>Lass dein' Engel mit mir fahren ...</i> | 1'21 |

APPENDIX:

from HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

29 5. Aria (Tenore). *Erschrecke doch ...* (Traverso version)

3'24

Flauto traverso, Continuo

TT: 76'24

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASA AKI SUZUKI

Instrumental & vocal soloists:

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

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore*

NATSUMI WAKAMATSU *violino piccolo*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

| | |
|----------|---|
| Soprano: | Hana Blažfková · Minae Fujisaki · Yoshie Hida |
| Alto: | Robin Blaze · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki |
| Tenore: | Gerd Türk · Satoshi Mizukoshi · Yosuke Taniguchi |
| Basso: | Peter Kooij · Daisuke Fujii · Naoki Sasaki |

ORCHESTRA

| | |
|-------------------------------------|--|
| Tromba I: | Guy Ferber |
| Tromba II: | Hidenori Saito |
| Tromba III: | Ayako Murata |
| Timpani: | Shoichi Kubo |
| Flauto traverso I: | Kiyomi Suga |
| Flauto traverso II: | Liliko Maeda |
| Oboe I/Oboe d'amore I: | Masamitsu San'nomiya |
| Oboe II/Oboe d'amore II: | Yukari Maehashi |
| Taille [BWV 191]/Oboe II [BWV 102]: | Atsuko Ozaki |
| Violino piccolo: | Natsumi Wakamatsu |
| Violino I: | Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> · Yuko Takeshima · Yukie Yamaguchi |
| Violino II: | Azumi Takada · Yuko Araki · Shiho Hiromi |
| Viola: | Mika Akiha · Mina Fukazawa |
| Continuo | |
| Violoncello: | Hidemi Suzuki |
| Violone: | Takashi Konno |
| Bassono: | Yukiko Murakami |
| Cembalo: | Masato Suzuki |
| Organo: | Naoko Imai |

The four cantatas recorded here come from the second half of 1726, a period during which Bach did not always present a new cantata of his own every Sunday, but instead made more extensive use of compositions by other people. Between February and September 1726 he performed a total of eighteen cantatas by a distant relative of his, the Meiningen *Hofkapellmeister* Johann Ludwig Bach (1677–1731). The reduction in his workload that resulted from the use of works by other composers seems to have given Bach the freedom to devote himself more conscientiously to writing his own cantatas, his attention focusing in particular on the introductory choruses with their large-scale, almost symphonic conception. All four cantatas on this disc reflect this tendency, but three of them moreover testify to Bach's receptivity to external impulses: in particular the texts of the cantatas by Johann Ludwig Bach seem in an unexpected way to have impressed and inspired him. They come from a cycle of texts for the church year that was first published in Meiningen in 1704, with no mention of the poet's identity. The cantata texts are all in two parts: they begin with a Bible quotation from the Old Testament, which has a counterpart in a New Testament quotation at the beginning of the second part. These quotations are examined with great theological competence in the texts for the recitatives and arias, and each cantata is rounded off by a chorale verse. This is the pattern followed in BWV 17, 45 and 102 – albeit with the peculiarity that in BWV 102 Bach departs from the section divisions in the libretto, placing the New Testament quotation in the first part of the cantata; the second part thus begins instead with a free aria text.

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN,
BWV 102

O LORD, ARE NOT THINE EYES UPON THE TRUTH?

On the tenth Sunday after Trinity the gospel passage, Luke 19:41–48, relates Jesus' lament about Jerusalem

and his vision of the city's destruction as a divine punishment for the Jewish people that has descended into blindness and stagnation. Since ancient times the church has celebrated this day as a commemoration of the destruction of Jerusalem in 70 AD, and the sermon also tends to deal with the fate of the Jewish people. The Old Testament words of the prophet that open the cantata (Jeremiah 5:3) likewise form part of a lamentation about Jerusalem and the Jewish people. As a good Lutheran, however, the poet focuses not upon the Jewish people but on the Christians, their stagnation and unwillingness to repent.

Bach's cantata for 25th August 1726 must have overwhelmed many of its listeners with its large-scale and wide-ranging opening chorus. Bach binds together the long, multifaceted text in a formal conception that is primarily based on the themes and motifs first heard in the instrumental introduction. These themes are associated with the various sections of the text, sometimes subliminally and in the background, but elsewhere more clearly, even assertively. Whereas the words 'Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben' ('O Lord, are not thine eyes upon the truth?') are mostly set as block-like, four-part choral writing, returning in various forms as a refrain, the sections 'Du schlägest sie...' ('Thou hast stricken them...') and 'Sie haben ein härter Angesicht...' ('they have made their faces harder...') are treated fugally. Despite all the technical complexity of the writing, Bach does not miss the opportunity musically to illustrate the words of the text. Examples of this include the striking madrigal-like quality of 'Du schlägest' ('Thou hast stricken') or the thrice occurring tritone in the fugue theme on the words 'Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels' ('they have made their faces harder than a rock'): the augmented fourth, traditionally shunned for its allegedly unmelodic nature, is here used as a musical expression of inhuman hardness.

A theatrical, admonishing 'Weh!' ('Alas') opens the

third movement, an alto aria rich in sorrowful sighs, in which the oboe participates melodically in the vocal lament. The fourth movement, with words from St Paul's Epistle to the Romans (Romans 2:4–5), is – unusually for a Bible quotation in this context – set as an aria. By using a bass voice, Bach seems to be placing the words into Jesus' own mouth. The voice declaims the text emphatically and with intense emotion; at the words 'Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen' ('But after thy hardness and impenitent heart') the insistent repetition of motifs creates an image of obstinate hardness.

Exhortation and warning are also the messages of the tenor aria with solo flute (fifth movement). Of the musical images used by Bach, the depiction of terror makes an especially vivid impression, with its flickering melodic line, broken up by pauses, at the beginning of the vocal part. In the following recitative about 'den Augenblick, der Zeit und Ewigkeit scheidet' ('a moment that parts time and eternity'), Bach makes the two oboes illustrate this moment all through the movement by means of a figure that could equally well depict either the blinking of an eye or the forward motion of the second hand on a clock. The first of the two chorale verses (Johann Heermann, 1630) takes up the exhorting tone of the sermon, whilst the second concludes the cantata in the manner of an urgent prayer.

Bach himself must have regarded this cantata particularly highly. A good decade after composing it, he used a free reworking of its opening chorus as the *Kyrie* of his *Mass in G minor*, BWV 235, and the two arias (movements 3 and 5) in the *Gloria* of his *Mass in F major*, BWV 233.

ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45
HE HATH SHEWED THEE, O MAN, WHAT IS GOOD

The cantata for the eighth Sunday after Trinity – which in 1726 was 11th August – takes its theological theme

from the gospel passage for that day, Matthew 7:15–23. In the concluding words of the Sermon on the Mount, Jesus warns of false prophets and predicts: 'Not every one that saith unto me, Lord, Lord, shall enter into the kingdom of heaven; but he that doeth the will of my Father which is in heaven.' The theme of the cantata text is obedience to God. Its opening words from the Old Testament (1 Micah 6:8) refer to God's having announced his will to mankind, and effectively summarizes the duties that arise therefrom in three points: to keep to God's commandments, to demonstrate love and to be humble before God. The ensuing recitative and following aria take this further and allude to the parable of the unfaithful servant (Luke 12:42–47), but the aria also points out the danger of misjudging the will of God. The second part of the cantata begins with the last two verses from the gospel passage (fourth movement) and the statement that Jesus will reject all those who falsely profess their faith. The fifth movement then draws the conclusion that 'Wer Gott bekennt aus wahrem Herzensgrund' ('whoever commits himself to the Lord from the true depths of his heart') will also receive commitment from God (after Matthew 10:32). The recitative explains that God may be of assistance to Christians in the fulfilment of his wishes, and the concluding chorale strophe is a request for such assistance.

Those who attended the service in Leipzig on the eighth Sunday after Trinity 1726 were treated to music of genuine stature. In the introductory chorus, Bach develops the Bible text into a musical sermon with unprecedented rhetorical emphasis. In a large-scale musical structure, more than 200 bars in length, he develops the entire musical argument from a single theme. The underlying compositional principle is that of a fugue, but Bach commands his means with such sovereignty that he can modify it freely, combine it with *concertante* elements, build a structure without recourse to any pre-existing pattern and create a highly individual structure

that nevertheless communicates the message of the text with unique intensity. The thrice heard, rising call 'Es ist dir gesagt' ('He hath shewed thee') is unprecedented: developed from the beginning of the theme, it prepares the way musically for the fugue that follows. Notable is also the homophonic setting of the word 'nämlich' ('but') – an unexpected element in a fugal context – as well as the association later on of the fugue theme with the new text 'und Liebe üben' ('to love mercy'), a feature which astonishes and illuminates in equal measure.

After all this, the tenor aria that constitutes the third movement seems to aim for a more relaxed mood with its slightly polonaise-like minuet rhythm – despite the seriousness, even anxiety expressed by its text. In the *arioso* that begins the second part of the cantata (fourth movement) – Bach entrusts the words of Jesus to the bass, the traditional 'Vox Christi'. With agile figuration, the accompanying violins emphasize the deep emotions of the text. The alto aria with *obbligato* flute (fifth movement) is more in the style of introverted, self-contained chamber music, and a comparable simplicity pervades the chorale verse by Johann Heermann (1630), which concludes the cantata in a four-part choral setting.

WER DANK OPFERT, DER PREISET MICH, BWV 17 WHOSO OFFERETH PRAISE GLORIFIETH ME

The theological theme of this cantata's libretto is mankind's gratitude towards God. The gospel passage for the fourteenth Sunday after Trinity – Luke 17:11–19 – tells how Jesus heals ten lepers, but only one of them returns to thank him. The text author hints at this theme by way of the verse 'Wer Dank opfert, der preiset mich...' ('Whoso offereth praise glorifieth me...') from Psalm 50, but then focuses on the miracles of the Creation, seeing in them signs of the goodness of God – reason to give thanks and praise. The second part of the cantata begins with the most important lines from the gospel passage and follows these with the thought that we too

receive an 'Übermaß der Güte' ('abundance of good things') from God and thus owe him praise and gratitude.

The opening chorus of the cantata for 22nd September 1726 is once again large in scale and wide in range, but it is also a musically taut, thematically unified structure. From a formal point of view the instrumental introduction plays a crucial role: it prepares the way for the choir's fugal theme which – with its lively *coloraturas* inspired by the word 'preiset' ('glorifieth') – characterizes the entire movement. Around 1738, Bach reused this opening chorus, in a significantly modified form, in the *Gloria* of his *Mass in G minor*, BWV 236.

With its beautiful, poetic opening text (after Psalm 36:6), the soprano aria (third movement) is set as a vocal-instrumental quartet in which the vocal line and violins seem to encourage our gaze to follow the passing clouds. The tenor recitative (fourth movement) with its quotation from the gospel is for a few bars reminiscent of the Evangelist's passages in Bach's Passions. The textual content of the tenor aria (fifth movement) closely resembles that of the soprano aria; both arias are accompanied by strings alone. The tenor aria, however, has fewer contrapuntal elements; instead, it is more lyrical and, in its praise of God's 'Übermaß der Güte' ('abundance of good things'), is more intimate than its predecessor. It comes as a surprise that the final chorale (Johann Gramann, 1530) strikes a note of transience – but at Bach's time thoughts of one's own demise were never far away.

ES ERHUB SICH EIN STREIT, BWV 19 THERE AROSE A STRIFE

Michaelmas (the Feast of St Michael and All Angels), the day commemorating the Archangel Michael on 29th September each year, was celebrated with particular splendour in Bach's era. Unusually, on this day it is the epistles rather than the gospels that are the focus of the

church service: the visionary depiction of the archangel and his host's victorious struggle against the 'great dragon', 'that old serpent, called the Devil, and Satan', from the Revelation of St John (12:7–12). This popular episode, often portrayed in the visual arts, was a widely used subject in music as well. Many of those who attended the church service in 1726 will have been looking forward to this cantata with particular anticipation.

Bach did not disappoint them. In the opening movement, which summarizes the events in words by an unknown poet, the choir immediately enters the strife; there is no instrumental introduction to prepare the listener for what is to come. Hammering repeated notes and wild, long *coloraturas* characterize this martial music. The fugal opening and the overall structure tell us that this movement is in the style of a motet. Except in some brief interludes, the strings and oboes support the almost constant choral singing; trumpets and timpani are added, as 'military' instruments.

The two arias – which, like the intervening recitative, go back to an earlier devotional text by Bach's 'poet in residence', Christian Friedrich Henrici, known as Picander (1700–1764) – strike a gentler note. Despite its partly warlike content, the soprano aria 'Gott schickt uns Mahanaim zu' ('God sends us Mahanaim [=two camps]) acquires a certain charm from its accompaniment with two *oboi d'amore*, and in another way this applies also to the tenor aria 'Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir' ('Stay, ye angels, stay with me!'), which is set as a *siciliano* in the rocking rhythm familiar from the *Sinfonia* from the *Christmas Oratorio*, a metre that Albert Schweitzer once referred to as the 'Engelsrhythmus' ('angelic rhythm'). A special feature of a kind that could have occurred only to Bach is the *cantus firmus* that the trumpet introduces into the aria: Bach's listeners would have been aware that this was the chorale melody *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (*From my heart I hold you dear, o Lord*), and that the instrumental quotation was an

allusion to the third strophe: 'Ach Herr, lass dein lieb Engelein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen...' ('Oh Lord, may your dear little angels / carry at the end my soul / to Abraham's bosom'). The final chorale (Freiberg 1620) takes up this idea. Trumpets and timpani conclude the cantata with festive splendour.

© Klaus Hofmann 2009

PRODUCTION NOTES

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

The first problem as far as BWV 102 is concerned is that of selecting the *obbligato* instrument to be used in the tenor aria that constitutes the fifth movement in the work. 'Traverso solo' appears in Bach's manuscript of the full score, supposedly resolving the issue, but there is also a version in which it is allocated to the *violino piccolo*. Moreover, this part and a copy of the full score, both in the handwriting of S. Hering (a colleague of C.P.E. Bach), are marked 'Fl: Tra; o violin Piccolo'. It is evident from these materials that the *obbligato* part was performed also on the *violino piccolo*. This matter needs to be considered not merely from the musicological standpoint, but also in terms of which instrument would be most appropriate for the music with its severe text issuing a dire warning to souls that covet peace and tranquillity. It is by no means easy for a *flauto traverso* to perform in a manner appropriate to this text, especially bearing in mind that the part is written in G minor, a key not well suited to the instrument. In particular the section from bar 54 in which the solo instrument performs the theme in E flat major cannot be brought off convincingly by the *flauto traverso*.

In contrast, this key is ideally suited to the *violino piccolo* – a smaller violin tuned a third higher than a

normal one. The use of the open string on the third beat of the theme is particularly effective and is ideally suited to the music, although it should be said that this particular note is not unsuited to the *flauto traverso* either.

Since the lowest pitch used in the piece is d', it is clear that Bach originally conceived the part to be performed on the *flauto traverso*. It is evident that Bach himself was also involved in preparing the *violino piccolo* part, however, since the parts written out by Hering are based on Bach's own set, which has been lost. It is difficult to judge whether this set was already in existence at the time of the first performance or whether it had been prepared for a subsequent performance. Bach often changed the instrumentation of his cantatas when they were performed on subsequent occasions after their first performance, but the only works for which the instrumentation was changed to *violino piccolo* are BWV 96 and BWV 102/5. In the case of BWV 96, Bach seems to have made the change because of the high pitch range of the part. In the case of BWV 102/5, however, the part could perfectly well have been performed on an ordinary violin, implying that Bach decided on the *violino piccolo* for some specific musical reason and not as a compromise because a *flauto traverso* player was unavailable for the performance. We decided therefore to create two versions when we made the recording, eventually opting for the version with violin.

Another problem related to BWV 102 concerns the involvement of C. P. E. Bach, who made use of the hand-written full score and entered various annotations into the score. Accordingly, in the first movement in particular, it is not clear whether the expressive markings – and especially the *staccato* markings that appear in bar 38 and from bar 45 onwards – were entered by J. S. Bach or by C. P. E. Bach. On the occasion of this performance, we asked the Bach scholar Yoshitake Kobayashi to examine the manuscript of the full score. Professor Kobayashi concluded that it was highly probable that these

markings are indeed in the hand of J. S. Bach himself. (Details of his findings can be found in the programme notes [in Japanese] to the 86th regular concert of the Bach Collegium Japan.) We thus became more confident that the *staccato* markings given at the point where the word 'schlägest' appears in the sung text are by J. S. Bach himself and have therefore observed them in this performance.

© Masaaki Suzuki 2010

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

also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European 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 taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

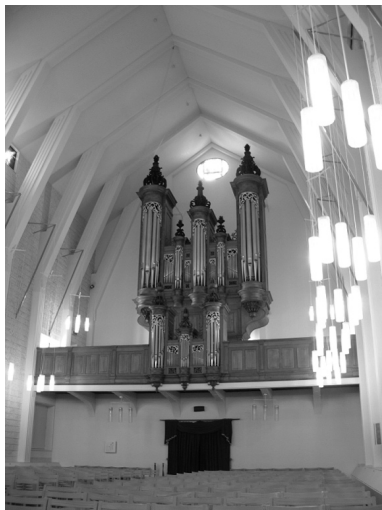
The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediæval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Geneva. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanz in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. 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 vier Kantaten dieser Einspielung führen uns in die zweite Hälfte des Jahres 1726, und damit in eine Zeit, in der Bach seine sonntäglichen Kantatenaufführungen nicht mehr nur mit eigenen Werken bestritt, sondern verschiedentlich auf fremde Kompositionen zurückgriff. So führte er von Februar bis September 1726 insgesamt 18 Kantaten des – mit ihm entfernt verwandten – Meiningener Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731) auf. Die durch Fremdaufführungen erzielte Entlastung scheint Bach willkommenen Spielraum verschafft zu haben, sich der eigenen Kantatenkomposition ausgiebiger zu widmen, wobei sein Streben sich offenbar besonders auf die Eingangschöre und hier auf großräumige und gleichsam symphonische Konzeptionen richtete. Alle vier Kantaten, von denen hier die Rede ist, spiegeln diese Tendenz. Drei von ihnen aber sind darüber hinaus Zeugnisse der Empfänglichkeit Bachs für fremde Impulse; denn auf unerwartete Weise scheinen ihn besonders die Texte der Kantaten seines Verwandten beeindruckt und inspiriert zu haben. Sie stammen aus einem Textzyklus für das Kirchenjahr, der ohne Nennung des Dichters erstmals 1704 in Meinungen gedruckt worden war. Die stets zweiteiligen Kantatentexte beginnen mit einem alttestamentlichen Bibelwort, dem am Anfang des zweiten Teils ein neutestamentlicher Text gegenübertritt; beide werden in Rezitativ- und Ariendichtung mit hoher theologischer Kompetenz ausgelegt, und am Schluss steht abrundend eine Choralstrophe. Diesem Muster folgen die Kantaten BWV 17, 45 und 102, BWV 102 allerdings mit der Besonderheit, dass Bach hier den neutestamentlichen Text (Satz 4) abweichend von der Gliederung der Kantatendichtung dem ersten Teil der Kantate zugeordnet hat und der zweite Teil daher nicht mit einem Bibelwort, sondern mit freier Ariendichtung beginnt.

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

Am 10. Sonntag nach Trinitatis handelt das Evangelium, Lukas 19, 41–48, von der Klage Jesu über Jerusalem, von seiner Vision der Zerstörung der Stadt in einem göttlichen Strafgericht über das in Verblendung und Verstockung verharrende jüdische Volk. Die Kirche begeht diesen Sonntag von alters her als Gedenktag der Zerstörung Jerusalems im Jahre 70 n. Chr. und wendet sich auch in der Predigt bevorzugt dem Schicksal des jüdischen Volkes zu. Auch das alttestamentliche Prophetenwort zu Beginn der Kantate (1. Jeremia 5, 3) ist Teil einer Klage über Jerusalem und das jüdische Volk. Der Kantatendichter legt Evangelium und Prophetenwort freilich, gut lutherisch, nicht im Blick auf das jüdische Volk, sondern auf den Christen hin aus, handelt von dessen Verstockung und Unbußfertigkeit.

Bachs Kantate zum 25. August 1726 muss viele seiner Zuhörer mit ihrem weiträumig-vielgestaltigen Eingangschor geradezu überwältigt haben. Bach bindet den langen mehrgliedrigen Text ein in ein Formkonzept, das im Wesentlichen von den Themen und Motiven der Instrumentaleinleitung getragen wird, die sich, teils gleichsam unterschwellig und aus dem Hintergrund, teils deutlicher und bisweilen dominierend mit den verschiedenen Textabschnitten verbinden. Während die Worte „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ überwiegend in blockhaftem vierstimmigen Chorsatz erscheinen, der verschiedentlich refrainartig wiederkehrt, sind die Textabschnitte „Du schlägest sie ...“ und „Sie haben ein härter Angesicht ...“ als Fugen ausgeführt. Bei aller satztechnischen Kompliziertheit, versäumt es Bach nicht, die Textworte bildhaft darzustellen. Man denke nur an die auffallenden Madrigalisten bei „Du schlägest“ oder an den zweimaligen Tritonus im Fugenthema zu „Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels“ – der traditionell als unmelodisch geächtete übermäßige Quartschritt wird hier zum musikalischen Ausdruck für unmenschliche Härte.

Ein theatralisch warnendes „Weh!“ eröffnet die an sorgenvollen Seufzern reiche Alt-Arie (Satz 3), in der sich die Oboe melodisch weit ausholend an der Klage der Singstimme beteiligt. Satz 4, ein Wort des Paulus aus dem Römerbrief (4. Römer 2,4–5), ist, bei einem Bibelwort durchaus ungewöhnlich, arienartig komponiert. Bach scheint mit der Wahl des Basses die Worte Jesus selbst in den Mund legen zu wollen. Die Singstimme deklamiert nachdrücklich und mit heftiger Leidenschaft; bei den Worten „Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen“ zeichnet sie mit ihren insistierenden Motivwiederholungen selbst ein Bild hartnäckiger Verstocktheit.

Mahnung und Warnung ist auch der Inhalt der Tenor-Arie mit Soloflöte (Satz 5). Von den musikalischen Bildern Bachs prägt sich besonders das des Erschreckens ein, das er mit der flackernden, von Pausen zerteilten Melodiewendung zeichnet, die den Gesangspart eröffnet. In dem anschließenden Rezitativ über „den Augenblick, der Zeit und Ewigkeit scheidet“, lässt Bach die beiden Oboen den ganzen Satz hindurch diesen Augenblick nachzeichnen mit einer Figur, die einen Wimpernschlag ebenso bedeuten kann wie das Vorrücken des Sekundenzeigers der Uhr. In der ersten der beiden Choralstrophen (Johann Heermann, 1630) wird der warnende Predigtton aufgenommen, die zweite aber beschließt die Kantate als dringliches Gebet.

Bach selbst muss seine Kantate besonders geschätzt haben: Gut ein Jahrzehnt nach ihrer Entstehung hat er den Eingangsschor in freier Umgestaltung als *Kyrie* in seine *g-moll-Messe* BWV 235 und die Ariensätze 3 und 5 in das *Gloria* seiner *F-Dur-Messe* BWV 233 übernommen.

ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45
Die Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis 1726, dem 11. August des Jahres, bezieht ihre theologische Thematik aus dem Evangelium des Sonntags, Matthäus

7,15–23. In den abschließenden Worten der Bergpredigt warnt Jesus vor falschen Propheten und verheißt: „Es werden nicht alle, die zu mir sagen: Herr, Herr! in das Himmelreich kommen, sondern die den Willen tun meines Vaters im Himmel“. Das Thema des Kantatentextes ist der Gehorsam gegen Gott. Das als Eröffnung gewählte alttestamentliche Wort (1. Micha 6,8) bezieht sich darauf, dass Gott dem Menschen seinen Willen kundgetan habe, und fasst die Pflichten daraus markant in drei Punkten zusammen: Gottes Gebote halten, Liebe üben, demütig sein vor Gott. Das nachfolgende Rezitativ und die sich anschließende Arie führen dies weiter aus und spielen dabei an auf das Gleichnis Jesu vom Knecht, der von seinem Herren treu befunden wird (Lukas 12,42–47); doch deutet die Arie auch die Gefahr an, den Willen Gottes zu verfehlen. Der zweite Teil der Kantate beginnt mit den beiden abschließenden Versen des Evangeliums (Satz 4) und der Aussage: Jesus wird alle falschen Bekenner abweisen. Satz 5 schließt daran die Forderung: „Wer Gott bekennt aus wahren Herzensgrund“, zu dem werde auch er sich bekennen (nach Matthäus 10,32). Das Rezitativ spricht davon, dass Gott selbst dem Christen behilflich sein wolle, seinen Willen zu erfüllen, und die abschließende Choralstrophe bittet um solchen Beistand.

Wahrhaft große Musik konnten die Leipziger Gottesdienstbesucher an jenem 8. Sonntag nach Trinitatis erleben: Im Eingangsschor entfaltet Bach das Bibelwort in einer musikalischen Predigt von unerhörtem rhetorischen Nachdruck. In einer über 200 Takte umfassenden musikalischen Großarchitektur entwickelt er dabei das gesamte musikalische Geschehen aus einem einzigen Thema. Das fundamentale Kompositionsprinzip ist das der Fuge, aber Bach verfügt über die Mittel und die Souveränität, es frei zu modifizieren, verbindet es mit konzertanten Elementen, formt seinen Satz völlig unschematisch und schafft ein Gebilde von hoher Individualität, das zugleich die Textaussage mit einzigartiger Inten-

sität vermittelt. Ohne Beispiel ist der dreimalige, stufenweise aufsteigende Appell „Es ist dir gesagt“, der, aus dem Themenkopf entwickelt, musikalisch die anschließende Chorfrage vorbereitet; nicht zu überhören das – eigentlich fugenfremd – homophon skandierte „nämlich“, verblüffend und einleuchtend zugleich die spätere Verbindung des Fugenthemas mit dem neuen Text „und Liebe üben“.

Nach alledem scheint die Tenor-Arie (Satz 3) trotz ihres ernsten, ja besorgten Textes mit ihrem leicht polonaisenhaften Menuettrhythmus auf Entspannung zu zielen. Das Arioso (Satz 4) auf die Jesusworte zu Beginn des zweiten Teils der Kantate hat Bach dem Bass als der traditionellen „Vox Christi“ übertragen. Mit bewegtem Figurenwerk unterstreichen die begleitenden Violinen die Leidenschaftlichkeit der Worte. Eher zurückgenommene, in sich ruhende Kammermusik dagegen ist die Alt-Arie mit obligater Flöte (Satz 5), und schlicht ausgeführt ist auch die Choralstrophe von Johann Heermann (1630), die in vierstimmigem Chorsatz die Kantate beschließt.

WER DANK OPFERT, DER PREISET MICH, BWV 17

Das theologische Thema der Kantatendichtung ist die Dankbarkeit des Menschen gegen Gott. Das Evangelium des 14. Sonntags nach Trinitatis, Lukas 17, 11–19, berichtet davon, wie Jesus zehn Aussätzige heilt, aber nur einer der Geheilten zurückkehrt, um ihm zu danken. Der Kantatendichter nähert sich dem Thema mit dem Vers „Wer Dank opfert, der preiset mich ...“ aus dem 50. Psalm, lenkt von hier aus den Blick auf die Wunder der Schöpfung und sieht in ihnen Zeichen der Güte Gottes und Grund zu Dank und Lobpreis. Der zweite Teil der Kantate beginnt mit den entscheidenden Sätzen aus dem Evangelium und schließt daran den Gedanken, dass auch wir von Gott ein „Übermaß der Güte“ empfangen und ihm dafür Lob und Dank schuldig seien.

Der Eingangschor der Kantate zum 22. September 1726 ist wiederum ein großräumiges und vielschichtiges,

dabei musikalisch geschlossenes und thematisch einheitliches Gebilde, das formal in hohem Maße von der instrumentalen Einleitung getragen wird. In ihr wird auch das Fugenthema des Chores vorbereitet, das mit seinen von dem Wort „preiset“ inspirierten lebhaften Koloraturen den ganzen Satz prägt. – Bach hat diesen Eingangschor um 1738 in stark umgearbeiteter Form in das Gloria seiner *G-Dur-Messe* (BWV 236) übernommen.

Die Sopran-Arie (Satz 3) mit dem schönen poetischen Textanfang (nach Psalm 36,6) ist als vokal-instrumentaler Quartettsatz gestaltet, bei dem Singstimme und Violinen mit ihren Koloraturen gewissermaßen den Blick den dahinziehenden Wolken folgen lassen. Das Tenor-Rezitativ (Satz 4) mit dem Ausschnitt aus dem Evangelium lässt für wenige Takte die Erinnerung an die Evangelistenpartien der Bach'schen Passionen aufscheinen. Die Tenor-Arie (Satz 5) steht inhaltlich derjenigen des Soprans nahe und wird wie diese nur von Streichern begleitet, trägt aber weniger kontrapunktische und eher liebhaft Züge und übertrifft im Lobpreis auf das „Übermaß der Güte“ Gottes das Schwesterstück an Innigkeit. Es überrascht, dass der Schlusschoral (Johann Gramann, 1530) Töne der Vergänglichkeit anschlägt. Aber der Gedanke an das eigene Ende war den Menschen damals wohl allgegenwärtig.

ES ERHUB SICH EIN STREIT, BWV 19

Michaelis, der alljährlich am 29. September begangene Gedenktag des Erzengels Michael, wurde zur Zeit Bachs mit besonderem Glanz gefeiert. Ausnahmsweise rückte an diesem Tag statt des Evangeliums die Epistel in den Mittelpunkt des Gottesdienstes: die visionäre Schilderung des siegreichen Kampfes des Erzengels und seiner Scharen gegen den „großen Drachen“, „die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas“, aus der Offenbarung des Johannes (12,7–12). Die populäre, vielfach auch bildnerisch dargestellte Episode war auch musikalisch ein beliebtes Sujet. Viele Gottesdienstbesucher

des Jahres 1726 werden der Kantate besonders erwartungsvoll entgegengesehen haben.

Bach wird sie nicht enttäuscht haben. Im Eingangssatz, der in Versen eines unbekanntes Dichters das Geschehen zusammenfasst, stürzt sich gewissermaßen der Chor unmittelbar ins Kampfgetümmel, ohne dass ein Instrumentalvorspiel den Hörer darauf einstimmte. Hämmernde Tonwiederholungen und wilde, ausgedehnte Koloraturen bestimmen das martialische Geschehen. Dem fugierten Beginn und der ganzen Anlage nach haben wir es mit einem motettischen Satz zu tun. Streicher und Oboen stützen, abgesehen von kurzen Zwischenspielen, den fast pausenlos agierenden Chor; Trompeten und Pauken treten gleichsam als Militärintstrumente hinzu.

Die beiden Arien – textlich samt dem umschlossenen Rezitativ auf eine frühere Andachtsdichtung von Bachs Hausdichter Christian Friedrich Henrici gen. Picander (1700–1764) zurückgehend – schlagen sanftere Töne an. Die Sopran-Arie „Gott schickt uns Mahanaim [= zwei Heere] zu“ gewinnt trotz ihres teilweise kriegerischen Inhalts aus der Begleitung mit zwei Oboi d'amore eine gewisse Lieblichkeit, und in anderer Weise gilt dies auch für die Tenor-Arie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir“, die als Siciliano in dem charakteristisch wiegenden Rhythmus der *Sinfonia des Weihnachtssoratoriums* gestaltet ist, den Albert Schweitzer einst den „Engelsrhythmus“ genannt hat. Eine Besonderheit, wie man sie nur bei Bach findet, ist der Cantus firmus, den die Trompete in die Arie hinein zitiert. Bachs Hörer wussten, dass es sich dabei um die Choralmelodie *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* handelte und mit dem Instrumentalzeit die dritte Strophe gemeint war: „Ach Herr, lass dein lieb Engelein / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen ...“. Der Schlusschoral (Freiberg 1620) nimmt diesen Gedanken auf. Trompeten und Pauken beschließen die Kantate in festlichem Glanz.

© Klaus Hofmann 2009

ANMERKUNGEN ZU DIESER AUFNAHME

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

Bei BWV 102 besteht die erste Schwierigkeit in der Frage, welches Obligato-Instrument in der Tenorarie (5. Satz des Werkes) verwendet werden soll. „Traverso solo“ heißt es in Bachs Partiturmanuskript, womit das Problem scheinbar gelöst ist; aber es gibt auch eine Version, in der der Part dem *violino piccolo* übertragen wird. Außerdem ist in dieser Stimme und einer Kopie der Partitur, beide in der Handschrift S. Herings (eines Kollegen von C.P.E. Bach), vermerkt: „Fl: Tra; o violin Piccolo“. Aus diesen Quellen wird ersichtlich, dass die Obligato-Stimme auch auf dem *violino piccolo* gespielt wurde. Diesen Umstand müssen wir nicht nur vom musikwissenschaftlichen Standpunkt her berücksichtigen; es gilt auch zu überlegen, welches Instrument am besten zu der Musik und dem Text passt, einer Warnung an die Seelen, die Frieden und Ruhe begehren. Es ist absolut nicht einfach für eine Traversflöte, diesen Text angemessen umzusetzen, vor allem wenn man bedenkt, dass das Stück in g-moll steht, einer Tonart, die nicht gerade ideal für das Instrument ist. Besonders in der Passage ab Takt 54, wo das Solo-instrument das Thema in Es-Dur spielt, kann die Traversflöte nicht überzeugen.

Im Gegensatz dazu kommt die Tonart dem *violino piccolo* sehr gelegen – einer kleineren Violine, die eine Terz höher gestimmt ist als eine normale Geige. Der Gebrauch der leeren Saite auf der dritten Taktzählzeit des Themas ist besonders effektiv und passt gut zu der Musik; man sollte aber erwähnen, dass dieser spezielle Ton auch auf der Traversflöte nicht unpassend ist.

Da der tiefste Ton in dem Stück d' ist, hatte Bach diese Stimme wohl in der Tat ursprünglich für die Traversflöte vorgesehen. Es ist jedoch offensichtlich, dass Bach selbst an der Einrichtung des *violino piccolo*-Parts beteiligt war, denn das von Hering erstellte Stimmen-

material basiert auf Bachs eigenem, das nicht mehr erhalten ist. Es ist schwierig zu beurteilen, ob dieses Material schon zur Zeit der Uraufführung existierte oder ob es für eine Folgeaufführung erstellt worden war. Nach der Erstaufführung änderte Bach oft die Instrumentierung seiner Kantaten, wenn sie noch bei weiteren Gelegenheiten aufgeführt werden sollten; aber die einzigen Werke, für die die Instrumentierung in *violino piccolo* geändert wurde, sind BWV 96 und BWV 102/5. Bei BWV 96 scheint Bach die Änderung wegen der hohen Lage der Stimme vorgenommen zu haben. Bei BWV 102/5 hätte der Part aber auch sehr gut auf einer gewöhnlichen Violine gespielt werden können, was vermuten lässt, dass Bach sich aus einem bestimmten musikalischen Grund für den *violino piccolo* entschieden hat und nicht gezwungen war, einen Kompromiss einzugehen, weil kein Traversflötist für eine weitere Aufführung zur Stelle war. Bei dieser Aufnahme spielten wir beide Versionen ein und entschieden uns letztlich für die Version mit Violine.

Ein weiteres Problem bei BWV 102 betrifft die Beteiligung von C.P.E. Bach, der die handschriftliche Partitur verwendete und mit zahlreichen Anmerkungen versehen. Entsprechend ist vor allem im ersten Satz nicht klar, ob die Ausdrucksanweisungen und besonders die *staccato*-Punkte, die in Takt 38 und ab Takt 45 zu finden sind, von J.S. Bach oder von C.P.E. Bach stammen. Für diese Aufnahme baten wir den Bach-Forscher Yoshitake Kobayashi, das Partiturmanuskript zu überprüfen. Professor Kobayashi kam zu dem Schluss, dass diese Bezeichnungen höchstwahrscheinlich von J.S. Bach selbst stammen. (Im Programmheft zum 86. regulären Konzert des Bach Collegium Japan werden seine Erkenntnisse ausführlicher beschrieben [in japanischer Sprache].) Wir vertrauten daher darauf, dass die *staccato*-Punkte an der Stelle, an der das Wort „schlägest“ auftritt, von J.S. Bach eingetragen wurden, und haben sie in unserer Interpretation berücksichtigt.

© *Masaaki Suzuki* 2010

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 Konzertreihe 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 Kantateneinspielungen 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 Interpreta-

tionen 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 ungehört widerstehen.“

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

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Kotouč 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, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 und Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Reso-

nanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Saintes und dem Festival de Sablé aufgetreten. 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 Musik 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 *Belhazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Sinfonieorchestern auf. Zu seinen Opereingagements 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 Leonhardt 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 Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.



Les quatre cantates de cet enregistrement nous renvoient à la seconde moitié de 1726, c'est-à-dire à une période durant laquelle Bach n'utilisait plus exclusivement ses propres œuvres pour ses exécutions dominicales de cantates et recourait à l'occasion à des œuvres d'autres compositeurs. Ainsi, de février à septembre 1726, il dirigea dix-huit cantates du maître de chapelle à la cour, Johann Ludwig Bach (1677–1731), un lointain parent. L'allègement de la tâche résultant de l'usage d'œuvres qui n'étaient pas de sa plume semble avoir encouragé Bach à profiter de ce temps gagné pour se consacrer à une abondante production de cantates dans laquelle ses efforts se concentrèrent sur les chœurs d'ouverture et tendirent, dans le cas présent, vers une conception plus large et, pour ainsi dire, plus symphonique. Les quatre cantates interprétées ici correspondent à cette orientation. De plus, trois d'entre elles constituent des témoignages de la réceptivité de Bach à des impulsions provenant de l'extérieur. On s'étonnera de la manière avec laquelle Bach semble avoir été impressionné et inspiré par les livrets des cantates de son lointain parent. Ceux-ci proviennent d'un recueil de textes pour l'année liturgique publié en 1704 à Meiningen dans lequel le nom du poète n'est pas mentionné une seule fois. Les textes des cantates, systématiquement conçues en deux parties, débutent par une citation de l'Ancien Testament à laquelle répond une citation du Nouveau Testament au début de la seconde partie. Les deux parties font preuve d'une grande compétence théologique et sont constituées d'une alterance de récitatifs et d'airs que conclue, à la fin, une strophe de choral. Les cantates BWV 17, 45 et 102 suivent ce modèle mais, dans le cas de cette dernière, Bach s'écarte du plan du livret de cantate pour la première partie par son recours au texte du Nouveau Testament pour le quatrième mouvement et commence pour cette raison la seconde partie de la cantate non pas par un extrait de la Bible mais plutôt par un air sur un texte poétique versifié.

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

SEIGNEUR, TES YEUX VEULENT DÉCOUVRIR LA FOI

L'évangile du dixième dimanche après la Trinité (Luc, 19, 41 à 48), raconte la Lamentation sur Jérusalem de Jésus, de sa vision de la destruction de la ville par la colère divine et l'aveuglement et l'entêtement du peuple juif. Depuis longtemps, l'église commémorait en ce dimanche la destruction de Jérusalem en 70 après Jésus-Christ et consacrait son prêche au destin du peuple juif. Les paroles du prophète de l'Ancien Testament au début de la cantate (Jérémie, 5, 3) font également partie de la Lamentation sur Jérusalem et sur le peuple juif. Le librettiste de la cantate, en bon luthérien, place l'évangile et la parole du prophète dans une perspective chrétienne et évoque son entêtement et son absence de contrition plutôt que de les laisser dans une perspective qui ne serait que juive.

Les fidèles qui ont assisté à la création de la cantate le 25 août 1726 ont assurément été impressionnés par l'ampleur du chœur initial. Bach unifie le texte, long et complexe, en un concept formel qui est en majeure partie soutenu par les thèmes et les motifs de l'accompagnement instrumental et qui est, pour ainsi dire, tantôt dissimulé en arrière-plan, tantôt clair et par endroits dominant ainsi que lié aux différents passages du texte. Aux mots de « Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben » [Seigneur, tes yeux veulent voir la foi], le chœur fait son apparition, le plus souvent en blocs de quatre voix qui reviennent occasionnellement sous forme de refrain alors que les sections du texte « Du schlägest sie... » [Tu les as écrasés...] et « Sie haben ein härter Angesicht... » [Ils se sont fait un front plus dur que le roc...] sont traitées comme des fugues. Malgré la complexité de sa technique d'écriture, Bach ne perd jamais une occasion d'illustrer le texte par des images musicales. Pensons au madrigalisme aux mots de « Du schlägest » ou au triton qui survient à deux reprises dans le

thème de la fugue aux mots de « Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels » dans lequel l'intervalle de quarte, traditionnellement considéré comme non mélodique, devient ici un moyen expressif représentant une dureté inhumaine.

Un « Weh ! » [Malheur !] théâtral et de mise en garde ouvre l'air d'alto (troisième mouvement). Riche en soubres sautés, le mouvement fait entendre le hautbois, à la mélodie ample, qui participe à la plainte exprimée par la voix. Le quatrième mouvement, un extrait de la lettre de Paul aux Romains (Romains, 2, 4 à 5) est, inhabituellement pour un extrait de la bible, composé à la manière d'un air. Par le recours à la voix de basse, Bach semble vouloir placer ce texte dans la bouche même de Jésus. La voix déclame avec expression et une grande passion. Aux mots de « Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigkeit Herzem » [Par ton endurcissement et l'impénitence de ton cœur], la voix évoque, avec la répétition insistante des motifs, l'entêtement.

Exhortation et avertissement font également partie de l'air de ténor (cinquième mouvement). Bach parvient ici à illustrer la peur qu'il évoque par une mélodie interrompue par des silences qui ouvrent la partie vocale. Dans le récitatif qui suit ce mouvement, aux mots de « den Augenblick, der Zeit und Ewigkeit scheidet » [l'instant qui sépare la vie temporelle de l'éternité], Bach évoque par le biais des deux hautbois ce moment précis au moyen d'un motif qui peut aussi bien évoquer le clignement d'un œil que la progression de l'aiguille des secondes. Dans le premier des deux choraux de strophe (Johann Heermann, 1630), le ton prévenant du prêche est repris mais le second choral conclut la cantate avec une prière urgente.

Cette cantate a dû être prisee par Bach lui-même car une dizaine d'années après sa composition, il reprendra le chœur initial qu'il remaniera librement dans le *Kyrie* de sa *Messe en sol mineur* BWV 235 alors que les airs

du troisième et cinquième mouvements seront repris dans le *Gloria* de sa *Messe en fa majeur* (BWV 233).

ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45 ON T'A DIT, HOMME, CE QUI EST BIEN

Cette cantate pour le huitième dimanche après la Trinité et créée le 11 août 1726, tire son thème théologique de l'évangile de ce dimanche, Matthieu 7, 15 à 23. Dans les paroles conclusives du Sermon sur la montagne, Jésus met en garde contre les faux prophètes et promet : « Ce n'est pas en me disant < Seigneur, Seigneur >, qu'on entrera dans le Royaume des Cieux, mais c'est en faisant la volonté de mon Père qui est dans les cieux ». Le sujet du livret de la cantate est l'obéissance à Dieu. Le texte extrait de l'Ancien Testament et utilisé dans le chœur initial (Michée 6, 8) évoque la manifestation de Dieu aux humains et résume efficacement leurs devoirs en trois points : réaliser les commandements de Dieu, être bon et marcher humblement avec Dieu. Le récitatif et l'air suivants nous emmènent ailleurs et sont liés à la parabole de Jésus sur le serviteur resté fidèle à son maître (Luc 12, 42 à 47) mais l'air évoque le danger de ne pas accomplir la volonté de Dieu. La seconde partie de la cantate commence par les deux versets conclusifs de l'évangile (quatrième mouvement) avec le passage à l'effet que Jésus écartera tous ceux qui commettent l'iniquité. Le cinquième mouvement continue : Jésus se déclarera pour celui « qui confesse sa foi en Dieu du plus profond de son cœur » (d'après Matthieu 10, 32). Le récitatif affirme que Dieu lui-même aidera les fidèles qui veulent accomplir sa volonté et la strophe de choral conclusive prie pour parvenir à un tel état.

Les fidèles leipzigois en ce huitième dimanche après la Trinité ont pu entendre de la grande musique : dans le chœur initial, Bach déploie le texte tiré de la bible dans un sermon musical fait d'une extraordinaire expression rhétorique. Il développe l'ensemble de cette construction musicale à partir d'un seul thème sur plus de

deux cents mesures à l'architecture musicale grandiose. Le principe de composition à la base est la fugue mais Bach a recours à cette technique en se permettant de la modifier, de l'associer à des éléments concertants. Il bâtit un mouvement sans aucun schéma et parvient à une construction hautement personnelle qui arrive à traduire le texte avec une intensité unique. L'appel « Es ist dir gesagt » [On t'a dit] au dessin mélodique ascendant par échelon et répété à trois reprises est sans pareil. Il provient de la tête du groupe thématique et prépare musicalement la fugue conclusive du chœur. On doit également évoquer le mot de « nämlich » [à savoir], étranger à la fugue, scandé homophoniquement, surprenant et illuminant le lien ultérieur du thème de la fugue avec le nouveau texte « und Liebe üben » [exercer l'amour].

Après tout ceci, l'air du ténor (troisième mouvement) semble aspirer à la détente malgré son texte sérieux voire inquiet, avec son rythme de menuet, rappelant une polonaise. L'arioso (quatrième mouvement) qui reprend les paroles de Jésus au début de la seconde partie de la cantate a été confié à la basse, la « Vox Christi » traditionnelle. Les violons qui accompagnent évoquent la passion qui anime ce texte par des motifs rapides. En revanche, l'air d'alto avec flûte obligée (cinquième mouvement) semble retenu et présente l'aspect d'une tranquille musique de chambre. La strophe de chorale reprenant le texte de Johann Heermann (1630) conclut sobrement cette cantate dans une écriture à quatre voix.

WER DANK OPFERT, DER PREISET MICH, BWV 17 QUI OFFRE L'ACTION DE GRÂCES ME REND GLOIRE

Le thème de cette cantate est la reconnaissance des humains envers Dieu. L'évangile de ce quatorzième dimanche après la Trinité, Luc 17, 11 à 19, raconte comment Jésus guérit les dix lépreux alors qu'un seul revient pour le remercier. Le librettiste de la cantate relie le sujet au vers « qui offre l'action de grâces me rend gloire » du Psaume 50 et attire notre regard sur le miracle de la

création et voit dans sa manifestation la bonté de Dieu et une raison pour le remercier et le louer. La seconde partie de la cantate commence par le verset décisif de l'évangile et conclut la réflexion à l'effet que nous recevons également une « abondance de bonté » [Übermaß der Güte] et que nous devons lui rendre grâce et le louer.

Le chœur d'ouverture de la cantate créée le 22 septembre 1726 est à nouveau une construction vaste et complexe qui est toutefois musicalement et thématiquement homogène et qui repose en grande partie sur l'introduction instrumentale. On y entend la préparation du sujet de la fugue du chœur avec sa colorature animée au mot de « preiset » [rend gloire] qui caractérise l'ensemble du mouvement. Bach reprendra ce chœur d'ouverture, après l'avoir profondément remanié, dans le *Gloria* de sa *Messe en sol majeur* (BWV 236).

L'air de soprano (troisième mouvement) avec le début du texte, beau et poétique (d'après le Psaume 36, 6) est conçu comme un mouvement de quatuor vocal et instrumental dans lequel la voix et le violon avec leurs coloratures suivent en quelque sorte du regard le peuple qui défile devant nous. Le récitatif de ténor (quatrième mouvement) avec son extrait de l'évangile évoque pendant quelques mesures la partie de l'évangéliste des *Passions* de Bach. L'air de ténor (cinquième mouvement) se rapproche, au niveau du contenu, de celui du soprano et est, comme celui-ci, accompagné que par les cordes seules mais est moins contrapuntique et davantage chantant et le surpasse en intensité dans le chant de louange à l'« abondance de bonté » de Dieu. Le choral conclusif (sur un texte de Johann Gramann, 1530) surprend en faisant entendre des allusions au caractère éphémère de la vie. Mais la réflexion sur sa propre fin était alors chose courante.

ES ERHUB SICH EIN STREIT, BWV 19

UNE LUTTE S'ENGAGEA

La fête de Saint-Michel qui survient le 29 septembre est dédiée à l'archange Michel et était, à l'époque de Bach, célébrée avec faste. Exceptionnellement, l'office de cette journée ne met pas au centre l'évangile mais plutôt l'épître : la description du combat victorieux de l'archange et de son groupe contre « le dragon », « l'antique Serpent, le Diable ou le Satan » de l'Apocalypse de Saint Jean (12, 7 à 12). Le populaire épisode, maintes fois repris en peinture, était également un sujet prisé en musique. Plusieurs fidèles en cette année 1726 ont dû attendre cette cantate avec impatience.

Bach ne les déçut pas. Dans le mouvement initial, le récit a été mis en vers par un librettiste demeuré inconnu, le chœur survient pour ainsi dire au milieu de la cohue du combat sans qu'une introduction instrumentale ne vienne préparer l'auditeur. Des répétitions martelées et des coloratures furieuses à l'ambitus étendu confèrent un ton martial à ce mouvement. Le début, fugué, et l'ensemble du déroulement pourraient nous faire croire que nous sommes en présence d'un mouvement de motet. Les cordes et les hautbois soutiennent le chœur qui se fait entendre pratiquement sans interruption, à l'exception de courts interludes. Les trompettes et les timbales se manifestent également en tant qu'instruments militaires.

Les deux airs, incluant les récitatifs qui les entourent et qui proviennent d'un ancien poème de dévotion du librettiste attitré de Bach, Christian Friedrich Henrici né Picander (1700–64) font entendre des sonorités plus douces. L'air de soprano, « Gott schickt uns Mahanaim zu » [Dieu nous envoie à Mahanayim] malgré son contenu en partie belliqueux, gagne avec l'accompagnement des deux hautbois d'amour une certaine suavité qui caractérise également d'une certaine manière l'air de ténor, « Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir » [Restez, vous les Anges, restez auprès de moi], qui a recours au rythme balancé caractéristique de la sicilienne de la sin-

fonia de l'Oratorio de Noël qu'Albert Schweitzer avait intitulé «rythme angélique». Le *cantus firmus*, cité par la trompette dans cet air, présente une particularité comme on n'en trouve que chez Bach : les auditeurs savaient qu'il s'agissait d'une mélodie de choral, «Herzlich lieb hab ich dich, o Herr» [Ô Seigneur, je t'aime de tout mon cœur] et de la troisième strophe que citent les instruments «Ach Herr, lass den lieb Engeln / am letzten End die Seele mein / in Abrahams Schoß tragen...» [Ah, Seigneur, laisse ton ange / emporter à la fin mon âme / dans le sein d'Abraham]. Le choral conclusif (de Freiberg, 1620) poursuit cette réflexion. Les trompettes et les timbales concluent la cantate dans une atmosphère de fête.

© Klaus Hofmann 2009

NOTES DE LA PRODUCTION

HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

Le premier problème auquel nous faisons face dans la cantate BWV 102 concerne le choix de l'instrument pour la partie obligée de l'air de ténor qui constitue le cinquième mouvement de l'œuvre. L'indication «Traverso solo» apparaît dans le manuscrit de Bach de la partition complète ce qui, en principe, devrait résoudre le problème. Mais il existe également une version dans laquelle cette partie est confiée au *violino piccolo*. De plus, cette partie ainsi qu'une copie de la partition complète, les deux de la main de S. Hering (un collègue de C.P.E. Bach) contiennent la mention «Fl: Tra; o violin Piccolo». Si l'on se fie à ce matériel, il est clair que la partie obligée a également été tenue par le *violino piccolo*. On doit se pencher d'un peu plus près sur cette question non seulement d'un point de vue musicologique seul mais également du point de vue de l'instrument le plus approprié pour cette musique au texte si austère qui énonce un avertissement urgent aux âmes qui aspirent à la paix et à

la tranquillité. Il n'est en aucune manière aisé pour la flûte traversière de jouer d'une façon qui semble appropriée au texte, en particulier si l'on conserve à l'esprit que la partie est écrite en sol mineur, une tonalité peu commode pour l'instrument. La section commençant à la mesure 54 en particulier dans laquelle l'instrument soliste joue le thème en mi bémol majeur ne peut être rendue avec conviction par la flûte traversière.

En revanche, cette tonalité convient parfaitement au *violino piccolo* qui est plus petit et est accordé une tierce plus haute qu'un violon normal. Le recours à la corde à vide sur le troisième temps du thème est particulièrement efficace et convient parfaitement à la musique bien qu'il faille admettre que cette note spécifique n'est pas inappropriée pour la flûte traversière non plus.

Puisque la note la plus grave de l'œuvre est ré', il est évident que Bach avait à l'origine conçu cette partie pour la flûte traversière. Cependant, il est clair que Bach lui-même fut mêlé à la préparation de la partie de *violino piccolo* puisque les parties transcrites par Hering sont basées sur les propres parties de Bach qui ont été perdues. Il est difficile de juger si ces parties existaient au moment de la création ou si elles ont été préparées pour une exécution ultérieure. Bach modifiait souvent l'instrumentation de ses cantates lorsqu'elles étaient jouées à nouveau mais les seules œuvres pour lesquelles l'instrumentation a été modifiée pour faire place au *violino piccolo* sont les BWV 96 et BWV 102/5. Dans le cas du BWV 96, Bach semble avoir procédé au changement en raison de la tessiture aiguë de la partie. Cependant, dans le cas du BWV 102/5, la partie aurait très bien pu être tenue par un violon normal ce qui implique que Bach se soit tourné vers le *violino piccolo* pour des raisons musicales spécifiques et non pas en raison d'un compromis parce que le flûtiste n'était pas disponible pour l'exécution. Nous avons ainsi décidé de créer deux versions lorsque nous avons réalisé cet enregistrement pour ensuite opter pour la version avec violon.

Un autre problème auquel nous faisons face avec la cantate BWV 102 concerne le travail de C.P.E. Bach qui utilisa la partition complète manuscrite et ajouta de nombreuses annotations dans la partition. Ainsi, dans le premier mouvement, on ne peut déterminer qui de J.S. Bach ou de C.P.E. Bach ajouta les indications d'expression, en particulier pour le *staccato* qui apparaît à la mesure 38 et à partir de la mesure 45. Pour cette exécution, nous avons demandé au spécialiste de Bach, Yoshitake Kobayashi d'examiner le manuscrit de la partition complète. Professeur Kobayashi est venu à la conclusion qu'il était hautement probable que ces indications soient de la main de Johann Sebastian Bach (le détail de ses découvertes peut être consulté dans les notes de programme (en japonais) du quatre-vingt-sixième concert du Bach Collegium Japan). Nous avons ainsi été convaincu que les indications de *staccato* à l'endroit où le mot «schlägest» [frappe] apparaît sont de la main de Johann Sebastian Bach lui-même et avons ainsi respecté ces indications dans notre interprétation.

© *Masaaki Suzuki 2010*

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2010, 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 *Messie* 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 2010 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 la musique ancienne, il a enseigné à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

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 (*Xerses*), 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.



HERR, DEINE AUGEN SEHEN NACH DEM GLAUBEN, BWV 102

PARTE PRIMA

1. [CHORUS]

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben!
Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht;
du plagest sie, aber sie bessern sich nicht.

Sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels
und wollen sich nicht bekehren.

2. RECITATIVO *Basso*

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingeprägt,
Wenn der verkehrte Will sich ihm zuwiderleget?
Wo ist die Kraft von seinem Wort,
Wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?
Der Höchste sucht uns durch Sanftmut zwar zu zähmen,
Ob der verirrte Geist sich wollte noch bequemen;
Doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn,
So gibt er ihn in's Herzens Dünkel hin.

3. ARIA *Alto*

Weh der Seele, die den Schaden
Nicht mehr kennt
Und, die Straf auf sich zu laden,
Störrig rennt,
Ja von ihres Gottes Gnaden
Selbst sich trennt.

4. ARIOSO *Basso*

Verachtest du den Reichtum seiner Gnade,
Geduld und Langmütigkeit? Weißest du nicht,
dass dich Gottes Güte zur Buße locket?
Du aber nach deinem verstockten
und unbußfertigen Herzen häufest dir selbst
den Zorn auf den Tag des Zorns
und der Offenbarung des gerechten Gerichts Gottes.

PART ONE

1. [CHORUS]

O Lord, are not thine eyes upon the truth?
Thou hast stricken them, but they have not grieved;
thou hast consumed them, but they have refused to
receive correction:
they have made their faces harder than a rock;
they have refused to return.

2. RECITATIVE *Bass*

Where is the likeness that God imparts to us
When the misguided will opposes him?
Where is the power of His word,
When all thought of improvement deserts the heart?
The Highest may try to tame us with gentleness,
If the errant soul is willing to listen;
But if it persists in its obduracy
He will leave it to the arrogance of its heart.

3. ARIA *Alto*

Alas the soul that no longer
Recognizes its shame
And, bringing punishment upon itself,
Rushes on impetuously,
Yea, distancing itself
From the mercy of its God.

4. ARIOSO *Bass*

Or despisest thou the riches of his goodness
and forbearance and longsuffering; not knowing
that the goodness of God leadeth thee to repentance?
But after thy hardness
and impenitent heart treasurest up unto thyself
wrath against the day of wrath
and revelation of the righteous judgment of God.

PARTE SECONDA

5. ARIA *Tenore*

Erschrecke doch,
Du allzu sichere Seele!
Denk, was dich würdig zähle
Der Sünden Joch.
Die Gotteslangmut geht auf einem Fuß von Blei,
Damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei.

6. RECITATIVO *Alto*

Beim Warten ist Gefahr;
Willst du die Zeit verlieren?
Der Gott, der ehemals gnädig war,
Kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen.
Wo bleibt sodann die Buß? Es ist ein Augenblick,
Der Zeit und Ewigkeit, der Leib und Seele scheidet;
Verblender Sinn, ach kehre doch zurück,
Dass dich dieselbe Stund nicht finde unbereitet!

7. CHORAL

Heut lebst du, heut bekehre dich,
Eh morgen kommt, kann's ändern sich;
Wer heut ist frisch, gesund und rot,
Ist morgen krank, ja wohl gar tot.
So du nun stirbst ohne Buß,
Dein Leib und Seel dort brennen muss.
Hilf, o Herr Jesu, hilf da mir,
Dass ich noch heute komm zu dir
Und Buße tu den Augenblick,
Eh mich der schnelle Tod hinrück,
Auf dass ich heut und jederzeit
Zu meiner Heimfahrt sei bereit.

PART TWO

5. ARIA *Tenore*

But be afraid,
O soul that feels too secure!
Think what makes you deserving
Of the yoke of sinfulness.
God's patience walks on feet of lead,
So that the wrath to come is all the heavier on you.

6. RECITATIVO *Alto*

In waiting there lies danger;
Do you want to lose time?
The God who once was merciful
Can easily bring you before His seat of judgement.
Where, then, is your repentance? This is a moment
That parts time and eternity, body and soul;
Blinded soul, oh, come back
So that this same hour will not find you unprepared.

7. CHORALE

Today you are alive, today mend your ways,
Before morning comes, things can change;
Whosoever today is hearty, healthy and ruddy
May tomorrow be ill, or even dead.
If you now die without repenting,
Your body and soul must burn down there.
Help, O Jesus, help me
So that today I might come to you
And repent this instant
Before quick death takes me away,
So that today and at all times
I may be ready for my journey.

ES IST DIR GESAGT, MENSCH, WAS GUT IST, BWV 45

PARTE PRIMA

8 1. [CHORUS]

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
und was der Herr von dir fordert,
nämlich: Gottes Wort halten und Liebe üben
und demütig sein vor deinem Gott.

9 2. RECITATIVO *Tenore*

Der Höchste lässt mich seinen Willen wissen
Und was ihm wohlgefällt;
Er hat sein Wort zur Richtschnur dargestellt,
Wornach mein Fuß soll sein geflossen
Allzeit einherzugehn
Mit Furcht, mit Demut und mit Liebe
Als Proben des Gehorsams, den ich übe,
Um als ein treuer Knecht dereinsten zu bestehen.

10 3. ARIA *Tenore*

Weiß ich Gottes Rechte,
Was ist's, das mir helfen kann,
Wenn er mir als seinem Knechte
Fordert scharfe Rechnung an.
Seele, denke dich zu retten,
Auf Gehorsam folget Lohn;
Qual und Hohn
Drohet deinem Übertreten!

PARTE SECONDA

11 4. ARIOSO *Basso*

Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage:
Herr, Herr, haben wir nicht in deinem Namen geweissaget,
haben wir nicht in deinem Namen Teufel ausgetrieben,

PART ONE

1. [CHORUS]

He hath shewed thee, O man, what is good;
and what doth the Lord require of thee,
but to do justly, and to love mercy,
and to walk humbly with thy God.

2. RECITATIVE *Tenore*

The Almighty lets me know his will
And that which pleases him;
He has presented to us his word as a guideline,
Which my foot should conscientiously
Follow at all times
With fear, humility and love
As proof of the obedience that I practise,
So, as a faithful servant, I may succeed in tests to come.

3. ARIA *Tenore*

If I know God's justice,
What is there that can help me
When from me, his servant,
He demands a strict account.
O soul, think of your salvation,
Obedience is duly rewarded;
Misery and scorn
Threaten you if you go astray!

PART TWO

4. ARIOSO *Basso*

Many will say to me in that day,
Lord, Lord, have we not prophesied in thy name?
and in thy name have cast out devils?

haben wir nicht in deinem Namen viel Taten getan?
Denn werde ich ihnen bekennen:
Ich habe euch noch nie erkannt,
weicht alle von mir, ihr Übeltäter!

12 5. ARIA *Alto*

Wer Gott bekennt
Aus wahren Herzensgrund,
Den will er auch bekennen.
Denn der muss ewig brennen,
Der einzig mit dem Mund
Ihn Herren nennt.

13 6. RECITATIVO *Alto*

So wird denn Herz und Mund selbst von mir Richter sein,
Und Gott will mir den Lohn nach meinem Sinn erteilen:
Triffst nun mein Wandel nicht nach seinen Worten ein,
Wer will hernach der Seelen Schaden heilen?
Was mach ich mir denn selber Hindernis?
Des Herren Wille muss geschehen,
Doch ist sein Beistand auch gewiss,
Dass er sein Werk durch mich mög wohl vollendet sehen.

14 7. CHORAL

Gib, dass ich tu mit Fleiß,
Was mir zu tun gebühret,
Worzu mich dein Befehl
In meinem Stande führet!
Gib, dass ichs tue bald,
Zu der Zeit, da ich soll;
Und wenn ich's tu, so gib,
Dass es gerate wohl!

and in thy name done many wonderful works?
And then will I profess unto them,
I never knew you:
depart from me, ye that work iniquity.

5. ARIA *Alto*

Whoever commits himself to the Lord
From the true depths of his heart,
He will also gladly acknowledge him.
For he must burn forever
Who with his lips alone
Calls him the Lord.

6. RECITATIVE *Alto*

Thus my own heart and mouth will be my judges,
And God will reward me according to my intentions:
If my way of life is not in accordance with his words,
Who will hereafter heal the wounds of my soul?
Why, then, do I put obstacles in my own way?
The will of the Lord must come to pass,
But his assistance is also certain,
So that through me he may indeed see his work completed.

7. CHORALE

Grant that I should diligently
Do what is expected of me,
Wherever your command
Leads me, in my position!
Grant that I shall do it soon,
At the time when I should;
And when I do it, grant
That it should turn out well!

WER DANK OPFERT, DER PREISET MICH, BWV 17

PARTE PRIMA

15 1. [CHORUS]

Wer Dank opfert, der preiset mich,
und das ist der Weg,
dass ich ihm zeige das Heil Gottes.

16 2. RECITATIVO *Alto*

Es muss die ganze Welt ein stummer Zeuge werden
Von Gottes hoher Majestät,
Luft, Wasser, Firmament und Erden,
Wenn ihre Ordnung als in Schnuren geht;
Ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben,
Die er ihr in den Schoß gelegt,
Und was den Odem hegt,
Will noch mehr Anteil an ihm haben,
Wenn es zu seinem Ruhm so Zung als Fittich regt.

17 3. ARIA *Soprano*

Herr, deine Güte reicht, so weit der Himmel ist,
Und deine Wahrheit langt, so weit die Wolken gehen.
Wüsst ich gleich sonst nicht, wie herrlich groß du bist,
So könnt ich es gar leicht aus deinen Werken sehen.
Wie sollt man dich mit Dank davor nicht stetig preisen?
Da du uns willst den Weg des Heils hingegen weisen.

PARTE SECONDA

18 4. RECITATIVO *Tenore*

Einer aber unter ihnen, da er sahe,
dass er gesund worden war,
kehrte um und preisete Gott mit lauter Stimme
und fiel auf sein Angesicht zu seinen Füßen
und dankte ihm, und das war ein Samariter.

PART ONE

1. [CHORUS]

Whoso offereth praise glorifieth me:
and to him that ordereth his conversation aright
will I shew the salvation of God.

2. RECITATIVE *Alto*

All the world must be a silent witness
To God's supreme majesty,
Air, water, firmament and earth,
As if their movements are ordained,
Nature praises him with the innumerable gifts,
That he has placed in her lap,
And everything that has breath
Wishes to have an even greater part of him,
As both its tongue and its wing moves in his praise.

3. ARIA *Soprano*

Lord, your goodness extends as far as the sky,
And your truth reaches as far away as the clouds may go.
If I did not know already how truly great you are,
I could easily see this from your works.
How could we not gratefully praise you for these?
For in return you will show us the way of salvation.

PART TWO

4. RECITATIVE *Tenore*

And one of them, when he saw
that he was healed,
turned back, and with a loud voice glorified God,
And fell down on his face at his feet,
giving him thanks: and he was a Samaritan.

19 5. ARIA Tenore

Welch Übermaß der Güte
Schenkst du mir!

Doch was gibt mein Gemüte
Dir dafür?

Herr, ich weiß sonst nichts zu bringen,
Als dir Dank und Lob zu singen.

20 6. RECITATIVO Basso

Sieh meinen Willen an, ich kenne, was ich bin:

Leib, Leben und Verstand, Gesundheit, Kraft und Sinn,
Der du mich lässt mit frohem Mund genießen,

Sind Ströme deiner Gnad, die du auf mich lässt fließen.

Lieb, Fried, Gerechtigkeit und Freud in deinem Geist
Sind Schätz, dadurch du mir schon hier ein Vorbild weist,

Was Gutes du gedenkst mir dorten zuzuteilen

Und mich an Leib und Seel vollkommentlich zu heilen.

21 7. CHORAL

Wie sich ein Vatr erbarmet

Übr seine junge Kindlein klein:

So tut der Herr uns Armen,

So wir ihn kindlich fürchten rein.

Er kennt das arm Gemächte,

Gott weiß, wir sind nur Staub.

Gleichwie das Gras vom Rechen,

Ein Blum und fallendes Laub,

Der Wind nur drüber wehet,

So ist es nimmer da:

Also der Mensch vergehet,

Sein End, das ist ihm nah.

5. ARIA Tenore

What an abundance of good things

You give me!

But what does my spirit

Give you in return?

Lord, I can think of nothing to offer

Except my song of gratitude and praise.

6. RECITATIVE Bass

Look at my will; I know what I am:

Body, life and reason, health, strength and mind,

Which you let me happily enjoy,

Are streams of your mercy, which you let flow upon me,

Love, peace, justice and joy in your spirit

Are treasures whereby you already show me an image

Of the good things you plan to bestow upon me there,

Completely healing my body and soul.

7. CHORALE

As a father takes pity

On his small young child:

Thus does the Lord to us poor people,

If we as children fear him.

He knows how feeble we are

God knows, we are but dust

Like the grass from the rake,

A flower, and a falling leaf,

The wind just gusts over it

And it is no longer there.

Thus does man perish,

His end is close.

ES ERHUB SICH EIN STREIT, BWV 19

22 1. [CHORUS]

Es erhub sich ein Streit.

Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wider den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt,
Und die Schar, die ihn umringt,
Stürzt des Satans Grausamkeit.

23 2. RECITATIVO *Basso*

Gottlob! der Drache liegt.
Der unerschaffne Michael
Und seiner Engel Heer
Hat ihn besiegt.
Dort liegt er in der Finsternis
Mit Ketten angebunden,
Und seine Stätte wird nicht mehr
Im Himmelreich gefunden.
Wir stehen sicher und gewiss,
Und wenn uns gleich sein Brüllen schrecket,
So wird doch unser Leib und Seel
Mit Engeln zugedeckt.

24 3. ARIA *Soprano*

Gott schickt uns Mahanaim zu;
Wir stehen oder gehen,
So können wir in sicherer Ruh
Vor unsern Feinden stehen.
Es lagert sich, so nah als fern,
Um uns der Engel unsers Herrn
Mit Feuer, Ross und Wagen.

25 4. RECITATIVO *Tenore*

Was ist der schnöde Mensch, das Erdenkind?
Ein Wurm, ein armer Sünder.
Schaut, wie ihn selbst der Herr so lieb gewinnt,
Dass er ihn nicht zu niedrig schätzt
Und ihm die Himmelskinder,

1. [CHORUS]

There arose a strife.

The enraged serpent, the hellish dragon
Storms against heaven with furious vengeance.
But Michael carries the day,
And the throng that surrounds him
Vanquishes Satan's viciousness.

2. RECITATIVO *Bass*

Praise be to God! The dragon is struck down.
The uncreated Michael
And his host of angels
Have vanquished him.
There he lies in the darkness,
Bound with chains,
And his place is no longer
Found in the kingdom of heaven.
We stand secure and certain.
And even if his roar frightens us,
Then our bodies and souls
Are protected by the angels.

3. ARIA *Soprano*

God sends us Mahanaim;
Whether we stay or depart,
We can stand in calm safety
Before our enemies.
Both near and far, the angel of our Lord
Is encamped around us
With fire, horses and chariots.

4. RECITATIVO *Tenore*

What is vile man, child of the earth?
A worm, a poor sinner.
See how even the Lord looks lovingly upon him,
And does not find him unworthy
And orders the children of heaven,

Der Seraphinen Heer,
Zu seiner Wacht und Gegenwehr,
Zu seinem Schutze setzet.

26 5. ARIA *Tenore*

Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!
Führet mich auf beiden Seiten,
Dass mein Fuß nicht möge gleiten!
Aber lernet mich auch allhier
Euer großes Heilig singen
Und dem Höchsten Dank zu singen!

27 6. RECITATIVO *Soprano*

Lasst uns das Angesicht
Der frommen Engel lieben
Und sie mit unsern Sünden nicht
Vertreiben oder auch betrüben.
So sein sie, wenn der Herr gebeut,
Der Welt Valet zu sagen,
Zu unsrer Seligkeit
Auch unser Himmelswagen.

28 7. CHORAL

Lass dein' Engel mit mir fahren
Auf Elias Wagen rot
Und mein' Seele wohl bewahren,
Wie Lazrum nach seinem Tod.
Lass sie ruhn in deinem Schoß,
Erfüll sie mit Freud und Trost,
Bis der Leib kommt aus der Erde
Und mit ihr vereinigt werde.

The host of seraphim,
To guard and defend him
And to protect him.

5. ARIA *Tenor*

Stay, ye angels, stay with me!
Guide me from both sides
So that my foot shall not slip!
But also teach me here
To sing your great 'Holy'
And to sing thanks to the Almighty!

6. RECITATIVO *Soprano*

Let us love the face
Of the devout angels
And with our sinful ways
Not drive them away or sadden them.
Thus will they, when the Lord asks us
To bid the world farewell,
Be our heavenly chariot
To a blessed state.

7. CHORALE

May your angels travel with me
On Elijah's red chariot
And may they preserve my soul
As they did with Lazarus after his death.
May it rest in your bosom,
Fill it with joy and consolation,
Until my body arises from the earth
And is united with my soul.

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

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

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recording: September/October 2009 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Tuner: Akimi Hayashi
Producer: Marion Schwebel
Sound engineer: Thore Brinkmann

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

Post-production: Editing: Christian Starke, Michaela Wiesbeck
Mixing: Thore Brinkmann, Marion Schwebel

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2009, © Masaaki Suzuki 2010
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Anna Lambert (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Hana Blažiková: © Luděk Sojka
Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman
Photograph of Peter Koopj: © 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-1851 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij