



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



51

Nun danket alle Gott

CANTATAS ▶120a ▶157 ▶192 ▶195



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 51 · LEIPZIG 1727–32

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN BWV 195 18'35

Kantate zur Trauung (1748/49, Frühfassung c. 1742, gleichnamige Trauungskantate c. 1727–32)

Text: anon.; [1] Psalm 97, 11–12; [6] Paul Gerhard 1647

Tromba I, II auch Corno I, II, Tromba III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II auch Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Soprano in Ripieno, Alto, Alto in Ripieno, Tenore, Tenore in Ripieno, Basso, Basso in Ripieno, Violoncello, Violone, Continuo

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen ...</i> | 4'37 |
| [2] | 2. Recitativo (Basso). <i>Dem Freudenlicht gerechter Frommen ...</i> | 1'07 |
| [3] | 3. Aria (Basso). <i>Rühmet Gottes Güte und Treue ...</i> | 4'50 |
| [4] | 4. Recitativo (Soprano). <i>Wohlan, so knüpfet denn ein Band ...</i> | 1'08 |
| [5] | 5. Chorus. <i>Wir kommen, deine Heiligkeit ...</i> | 6'05 |

POST COPULATIONEM · AFTER THE WEDDING

- | | | |
|-----|--|------|
| [6] | 6. Choral. <i>Nun danket all und bringet Ehr ...</i> | 0'43 |
|-----|--|------|

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192 10'49

Kantate, Bestimmung unbekannt (1730–31?)

Text: Martin Rinckart 1636

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

- | | | |
|-----|---|------|
| [7] | 1. Chorus. <i>Nun danket alle Gott ...</i> | 4'53 |
| [8] | 2. [Duetto] (Soprano, Basso). <i>Der ewig reiche Gott ...</i> | 2'56 |
| [9] | 3. [Chorus]. <i>Lob, Ehr und Preis sei Gott ...</i> | 2'57 |

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157 19'29

Kantate für eine Trauerfeier (6. Februar 1727) bzw. zum Fest Mariae Reinigung

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1727; [1] Mose 32, 27; [5] Christian Keymann 1658

Flauto traverso, Oboe d'amore, Viola d'amore (o Violino), Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|------|---|------|
| [10] | 1. Duetto (Tenore, Basso). <i>Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!</i> | 4'48 |
| [11] | 2. Aria (Tenore). <i>Ich halte meinen Jesum feste ...</i> | 6'44 |

- | | | |
|------|---|------|
| [12] | 3. Recitativo (Tenore). <i>Mein lieber Jesu du ...</i> | 1'20 |
| [13] | 4. Aria [e Recitativo e Arioso] (Basso). <i>Ja, ja, ich halte Jesum feste ...</i> | 5'48 |
| [14] | 5. Choral. <i>Meinen Jesum lass ich nicht ...</i> | 0'46 |

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

30'09

Kantate zur Trauung (c. 1729)

Text: anon.; [5] Martin Luther 1528/29; [8] Joachim Neander 1680

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

PRIMA PARTE · PART ONE

- | | | |
|------|--|------|
| [15] | 1. [Chorus]. <i>Herr Gott, Beherrscher aller Dinge ...</i> | 6'18 |
| [16] | 2. Recitativo [e Chorus] (Basso, Tenore). <i>Wie wunderbar, o Gott ...</i> | 2'56 |
| [17] | 3. Aria (Soprano). <i>Leit, o Gott, durch deine Liebe ...</i> | 6'08 |

SECUNDA PARTE (POST COPULATIONEM) · PART TWO (AFTER THE WEDDING)

- | | | |
|------|---|------|
| [18] | 4. Sinfonia | 3'33 |
| [19] | 5. Recitativo [e Chorus] (Tenore). <i>Herr Zebaoth ...</i> | 1'20 |
| [20] | 6. Aria (Duetto) (Alto, Tenore). <i>Herr, fange an und sprich den Segen ...</i> | 7'03 |
| [21] | 7. Recitativo (Basso). <i>Der Herr, Herr unser Gott, sei so mit euch ...</i> | 1'25 |
| [22] | 8. Choral. <i>Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet ...</i> | 1'18 |

TT: 80'18

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Instrumental and vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · DAMIEN GUILLON *counter-tenor*

CHRISTOPH GENZ *tenor* · PETER KOIJ *bass*

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

NATSUMI WAKAMATSU *violin & viola d'amore* · NAOOKI IMAI *organ*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano:	Hana Blažíková · Yoshie Hida · Aki Matsui · Eri Sawae
Alto:	Damien Guillon · Tamaki Suzuki · Chiharu Takahashi · Sumihito Uesugi
Tenore:	Christoph Genz · Yusuke Fujii · Hiroto Ishikawa · Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij · Toru Kaku · Chiyuki Urano · Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I/Corno I:	Jean-François Madeuf
Tromba II:	Philippe Genestier
Tromba III/Corno II:	Graham Nicholson
Timpani:	Shoichi Kubo
Flauto traverso I:	Kiyomi Suga
Flauto traverso II:	Liliko Maeda
Oboe/Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe/Oboe d'amore II:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> · Paul Herrera · Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada · Yuko Araki · Yukie Yamaguchi
Viola:	Hiroshi Narita · Mika Akiha

Continuo

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

The cantatas on this disc bring us to a subsidiary field in Bach's activities as a composer during his Leipzig years: the broad spectrum of occasional and commissioned works. In Bach's time – far more than today – the special occasions in people's public and private lives were celebrated with specially written poetry and music. Moreover, as all aspects of public and private life had a spiritual as well as a worldly dimension, such highlights were also marked by suitably elaborate church services. The organizer of such events had the task of commissioning the poet, composer and performers. For Bach, such commissions were a welcome supplement to his income as Cantor. In Leipzig, the regular occasions for which such works were required included the annual church service for the council elections; for each of these occasions, the city asked Bach to produce a festive cantata. In addition there were commissions for noble and bourgeois birthdays, marriages, funerals and other events, as well as a few projects for academic ceremonies connected with Leipzig University.

Bach approached such commissions with undiminished artistic care. His occasional pieces are in no way inferior in quality to the sacred music he wrote as part of his 'day job'. From time to time, however, he made life easier for himself by reusing music that he had composed earlier, if necessary providing it with a new text and adapting it to its new purpose. His resolve in this respect may have been strengthened by the knowledge that the works in question had been planned for just a single performance – and, as some of the movements were highly effective, Bach may have regretted that they would not be heard again. There was, however, some possibility of reusing material for later events with similar musical demands and expectations.

Bach's sacred occasional pieces are independent

works and did not form part of his cantata cycles for the Sundays and feast days of the church year. Probably owing to their associations with specific events, they have been affected more than the works belonging to the cantata years by the loss of original materials after Bach's death. Their special status may also explain why many questions regarding these works remain unanswered – concerning for example their purpose and *raison d'être*, whether they are parodies, and other contextual issues: the time and place of their composition and thus their position within Bach's life and work. This applies to the four cantatas on this disc as well.

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN

LIGHT IS SOWN FOR THE RIGHTEOUS, BWV 195

The original score of this cantata comes from the final years of Bach's life, and was apparently prepared for a performance in 1748 or 1749. The work was written for a wedding. The text, by an unknown author, takes the listener right into the midst of the wedding ceremony with the words: 'Des Priesters Hand / wird jetzt den Segen / auf euren Ehestand, / auf eure Scheitel legen' ('The priest's hand / Will now place the blessing / For your marriage / Upon your heads').

We do not know at whose wedding the cantata was performed. The unusually lavish scoring, however, suggests that the couple was prominent and wealthy. The large orchestra of trumpets and timpani, flutes, oboes, strings and continuo is combined with four vocal soloists and a four-part ripieno choir that reinforces the soloists in tutti passages.

The cantata itself has a long and somewhat obscure history. A manuscript from the period 1747–48 shows that in an earlier version of the work, from around 1742, there was a second part comprising four

movements in place of the final chorale. Only the first and fifth movements of the cantata recorded here come from this version, however, and it would seem that these had also been part of another wedding cantata, with the same name, from roughly 1727–32, of which only the cover page has survived.

The large-scale opening chorus with two fugues, on verses 11–12 of Psalm 97, allows us to state with some certainty that the cantata's history began even earlier. The first part of the movement seems to be a parody: the fugue theme on the words 'Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen' ('Light is sown for the righteous') declaims the text in an unusually clumsy manner, and the mighty choral interjections on the words 'dem Gerechten' (and their instrumental counterparts from the orchestra) bring one aspect of the text's message all too much to the fore. Might these originally have been shouts of 'Vivat' in a work paying tribute to someone? Bach seems not to have been disturbed by such traces of the work's pre-history, and in fact they do not disrupt the stirring, festive character of this splendid wedding music.

The bass aria (third movement) is surprisingly modern in style with its syncopations and its rhythmic and melodic finesse – by means of which Bach was following the Italianate style of the operas by the Dresden *Hofkapellmeister* Johann Adolf Hasse (1699–1783). The following soprano recitative with its woodwind accompaniment (in which the two flutes, in constant imitation, depict the 'Liebesband' ['bond of love']) is a particularly effective showpiece.

With its especially lively choral writing and with horns instead of trumpets, the final chorale (intended for performance after the wedding) may well have originated in a different context. The text by Paul Gerhardt (1607–76) concludes Bach's cantata with an incitement to give praise and thanks.

NUN DANKET ALLE GOTT

NOW THANK WE ALL OUR GOD, BWV 192

Most of Bach's original set of parts has survived for this cantata, using three strophes from the hymn *Nun danket alle Gott* (*Now Thank We All Our God*) by Martin Rinckart (1586–1649) – a hymn that is often sung even today – although the tenor part and the original cover have been lost. Fortunately the tenor part can be reconstructed with sufficient trustworthiness. The loss of the cover page probably deprives us of one important piece of information: a reference to the occasion for which the cantata was intended. The hymn (alluding to Sirach 50:24–26) is about praise and thanks for God's care and, in conjunction with the relaxed, even cheerful tone of Bach's music, indicates that the event was a happy one. To judge from the paper used and the copyists involved, the cantata was probably written in 1730 or early 1731.

In structure, the first movement corresponds to that of the opening choruses usually found in Bach's choral cantata year (1724–25): the hymn melody appears in the soprano, presented one line at a time, as a *cantus firmus* in long note values, combined with lively imitatory writing for the lower voices and embedded in a thematically independent orchestral texture. One peculiarity here, however, is that the choral part begins with an exclamation of 'Nun danket alle Gott', for all four parts (including sopranos) but independent of the *cantus firmus*. This exclamation recurs at the beginning of the third line to the words 'der große Dinge tut' ('who wondrous things has done'), and then once more at the end of the movement, with the original words but musically altered. Moreover, the piece acquires a special charm from the lively writing for the orchestra; the use of flutes and oboes in the interludes is often reminiscent of chamber music.

In the second movement Bach avoids the chorale

melody except for a slight reference to it at the beginning of the vocal part. A gracefully striding ritornello, at first almost hesitant, develops into an imitatory duet in which the word 'fröhlich' ('joyful') is emphasized by coloraturas, although more detailed illustration of the text is lacking.

The final chorale follows the pattern of the chorale cantata year, but in a more compact form. Here, too, the choral strophe is presented line by line, and is led by the sopranos; but on this occasion the lower voices appear simultaneously with the sections of the *cantus firmus*, rather than between them and independently. This spirited movement in 12/8-time embodies dance music, a gigue – a form that in instrumental music traditionally ended the suite and often fulfilled the same function in sonatas and concertos too.

**ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN
I WILL NOT LET THEE GO, EXCEPT THOU BLESS ME,
BWV 157**

This cantata has long posed problems for Bach scholars. The principal sources come from after Bach's death: a score from c. 1755 and a set of parts from the 1760s, both in the hand of Christian Friedrich Penzel (1737–1801), one-time cantor at St Thomas's Church and subsequently in Merseburg. The stated purpose was for Candlemas (2nd February). The two sources differ markedly, and represent two stages of a later arrangement of Bach's original. The aim of the arrangement was evidently to find the work a regular place in the church year.

On the circuitous route via printed sources to the text of the work it has, however, been possible to determine the circumstances surrounding its origins. The cantata was commissioned as part of a memorial service to the Saxon chamberlain Johann Christoph von Ponickau (1652–1726), which took place in

Pomßen near Leipzig on 6th February 1727. At that time the work also included a second part that had unfortunately been lost. The text of the first part, i.e. of the present cantata, is by Bach's Leipzig 'poet in residence', Christian Friedrich Henrici, alias Picander (1700–1764). The second part consisted of a cantata that Bach had written in Weimar, probably in 1714, that started with the words 'Liebster Gott, vergisst du mich' ('Dearest God, will you forget me?') – based on a text by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717) that had been slightly adapted to suit the new occasion.

A critical analysis of the style of the surviving music allows us to recognize and reverse the majority of the later revisions. The way back to Bach's original ultimately leads us to a composition of a scale more reminiscent of chamber music, for four voices and an exquisite combination of solo instruments: transverse flute, oboe d'amore and violin or viola d'amore.

The text and music speak for themselves. The starting point is the Bible quotation 'Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn' ('I will not let thee go, except thou bless me', Genesis 32:26), which in its Old Testament context is spoken by Jacob wrestling with the angel, but is interpreted here as the Christian addressing Jesus. The idea of holding on faithfully to Jesus – and of confidence in eternal life (fourth movement) – dominate the work all the way to the final chorale.

**HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE
LORD GOD, RULER OF ALL THINGS, BWV 120a**

Bach's original score has survived only in fragmentary form; of the original parts, only the vocal parts, a viola part and three continuo parts have survived. These sources allow us to date the work with some certainty to 1729. Despite its fragmentary state, the

cantata may be reconstructed and performed in its entirety, primarily because five of its eight movements appear elsewhere in Bach's cantata output as well.

The recitatives – movements 2, 5 and 7 – have survived only in the present cantata. The first, third and sixth movements were reused by Bach (with a different text) in 1730 in the cantata *Gott, man lobet dich in der Stille* (*God, we praise thee now in the stillness*), BWV 120b, although only the text of that work has survived, and again much later, in 1742, in a council election cantata with the same opening words, BWV 120. In the election cantata, however, the sixth movement appears not as a duet but as a largely new composition for solo alto. The first movement, substantially modified, recurred again some years later as 'Et expecto resurrectionem' in the Credo of the B minor Mass, BWV 232, and the soprano solo third movement is also known as the slow movement of the Sonata for violin and harpsichord, BWV 1019a. The Sinfonia (fourth movement) can be traced back to the Prelude from the E major Partita for violin solo, BWV 1006, and was used again in an arrangement for organ and orchestra in the election cantata from 1731 *Wir danken dir, Gott* (*We thank you, God*) BWV 29. The concluding chorale comes from the cantata *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (*Praise the Lord, the mighty king of honour*), BWV 137, composed in 1725.

The cantata *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* was intended for a wedding. This immediately becomes apparent from the text, and from the remark that the second part of the work was to be performed 'post copulationem' – i.e. after the church wedding service. Bach's handwriting and all sorts of errors from the copyists show that the piece was prepared for performance in great haste. In the work itself,

however, this is impossible to discern. The identity of the couple fortunate enough to begin their married life with such a splendid and also touching piece of music is unknown. The beginning of the text of the duet, 'Herr, fange an, und gib den Segen / auf dieses deines Dieners Haus' ('Lord, begin and pronounce your blessing / On this, your servant's house') does, however, indicate the bridegroom's profession: he was a 'servant of God', in other words a priest.

© Klaus Hofmann 2012

PRODUCTION NOTES

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN, BWV 195

The main extant materials of this cantata are the twenty-three original parts and the full score, which is partly in the composer's own hand. There may have been an earlier version of the work, although there is no evidence for this.

In the third movement, the flauto traverso doubles the violin, but a peculiar feature is that the part includes many notes that go below the range of the instrument. With regard to the oboe part in the same movement, which doubles the violin part in all the interludes and postludes, it seems likely that the rests appearing in bars 6–13 have been entered by mistake.

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192

The only surviving materials of this cantata are the original parts held in the collection of the State Library in Berlin. The autograph score has been lost, as has the tenor part, although it can be reconstructed on the basis of the melodic movement in doubling instruments and other parts.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157

There are no extant original materials in connection with this cantata, all that remains being a full score and set of parts copied by Christian Friedrich Penzel. Dr Klaus Hofmann is of the opinion that these materials are not direct copies of the original work, and instead reflect Penzel's own arrangement [Klaus Hofmann, 'Bachs Kantate "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" BWV 157, Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt', in *Bach-Jahrbuch* 1982]. In Hofmann's hypothetical reconstruction of the work [Klaus Hofmann, ed., *Johann Sebastian Bach, BWV 157, Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (Rekonstruktion der Originalfassung)*, Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1984] the flauto traverso and the oboe d'amore are allocated to the first and second voices in the third movement (recitative), and he does away with the poorly-made violetta part that would appear to have been a later addition. Given that this cantata was composed for a funeral and has a meditative, chamber music-like tone, Hofmann further considers the viola d'amore to be more appropriate than the violin for the high string part, a suggestion which the present performance follows.

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

The only surviving materials of this cantata are a section of the autograph score and some of the original parts. As Klaus Hofmann relates in his liner notes to this disc, a reconstruction of the cantata can nonetheless be performed in its entirety, as five of its eight movements appear elsewhere in Bach's cantata output, primarily in the cantata BWV 120 (included on BIS-SACD-1881).

© Masaaki Suzuki 2012

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 period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's 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 Fe-

nice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. She also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

Damien Guillon, counter-tenor, began his musical training as a chorister and very early began to appear as a soprano soloist. In 2004 he entered Schola Cantorum in Basel to study with Andreas Scholl. His repertoire ranges from songs of the Renaissance to baroque oratorio and opera. Guillon has performed as soloist with many early music ensembles under conductors such as Martin Gester, Christophe Rousset and Philippe Herreweghe. In opera he has appeared at venues including Théâtre des Champs-Élysées and Théâtre de La Monnaie, Brussels, and at the Edinburgh Festival in a concert performance of Handel's *Rinaldo*.

Christoph Genz, tenor, received his first musical training as a member of the Leipziger Thomanerchor and went on to study at King's College, Cambridge. His singing teachers included Hans-Joachim Beyer at the Hochschule für Musik Leipzig and Elisabeth Schwarzkopf. He performs in Europe, Asia and the USA, working with such conductors as Ton Koopman, Herbert Blomstedt, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Sigiswald Kuijken and Giuseppe Sinopoli. He also sings regularly at prestigious festivals such as the Schubertiade Hohenems/Feldkirch, Verbier, Aix-en-Provence and the Schleswig-Holstein Music Festival. Guest appearances have taken him to such venues as the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Teatro alla Scala in Milan, the Semperoper in Dresden and the Leipzig Opera. In

addition, from 2001 until 2005 Christoph Genz was a member of the ensemble of the Hamburg State Opera.

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Engagements have taken him to venues such as 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, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature most of Bach's vocal works as well as a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill, including the Schubert recital *Auf dem Wasser zu singen* for BIS. 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 and Finland.



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 Kantaten dieser CD führen uns in Bachs Leipziger Jahre, und hier auf einen Nebenschauplatz seines kompositorischen Schaffens, nämlich das weite Feld der Gelegenheits- und Auftragswerke. Weit mehr als heute pflegte man damals die Höhepunkte des öffentlichen wie des privaten Lebens mit eigens dafür geschaffener Dichtung und Musik zu feiern; und da damals alles öffentliche und private Leben neben seiner weltlichen auch eine geistliche Seite hatte, wurden solche Ereignisse auch mit festlich ausgeschmückten Gottesdiensten begangen. Dichter, Komponisten und Ausführende dafür zu bestellen und zu bezahlen war Sache der Veranstalter des Festereignisses. Für Bach waren derartige Aufträge eine willkommene Ergänzung seines Kantorengehalts. Zu den regelmäßigen Anlässen zählte in Leipzig der alljährliche Gottesdienst zur Ratswahl, für den die Stadt jeweils bei Bach die Festkantate bestellte. Hinzu kamen Aufträge anlässlich von Geburtstags-, Hochzeits-, Trauer- und anderen Feierlichkeiten von Adelhöfen wie aus dem Leipziger Bürgertum, außerdem gelegentlich auch Aufträge für akademische Feiern aus dem Umkreis der Leipziger Universität.

Bach hat sich solcher Aufträge mit vollem künstlerischen Ernst angenommen: Seine Gelegenheitswerke stehen der „im Amt“ geschaffenen Kirchenmusik qualitativ in nichts nach. Aber er hat sich die Arbeit zuweilen auch erleichtert, hat auf früher Geschaffenes zurückgegriffen, es nach Bedarf mit einem neuen Text verbunden und dem neuen Zweck angepasst. Bestärkt haben mag ihn darin das Bewusstsein, dass es sich jeweils um Kompositionen handelte, die nur ein einziges Mal aufgeführt werden sollten. Bach mag das bei manchem wohlgelungenen Stück bedauert haben. Eine begrenzte Möglichkeit immerhin, früher Komponiertes wiederzuverwenden, ergab sich

aus der Wiederholung von Anlässen mit ähnlichen Anforderungen und Erwartungen an die Musik.

Bachs geistliche Gelegenheitswerke waren nicht Teil seiner Kantatenzyklen für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, sondern Einzelstücke. Wegen ihrer speziellen Zweckbindung waren sie nach Bachs Tod wahrscheinlich noch stärker von Überlieferungsverlusten betroffen als die Kantatenjahrgänge. Mit ihrem Sonderstatus mag es auch zusammenhängen, dass für die Forschung bei diesen Werken bis heute besonders viele Fragen offen geblieben sind: Fragen nach Zweck und Anlass, nach Parodie- und anderen Zusammenhängen, nach Zeit und Ort der Entstehung und damit nach dem Platz in Bachs Leben und Schaffen. Das gilt auch für unsere vier Kantaten.

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN, BWV 195

Die Originalpartitur der Kantate stammt aus den letzten Lebensjahren des Thomaskantors und ist offenbar anlässlich einer Aufführung 1748 oder 1749 entstanden. Das Werk ist für eine Trauung bestimmt. Die Dichtung des unbekannten Verfassers führt im 4. Satz den Kantatenhörer unmittelbar in die Trauungshandlung hinein, wenn es heißt: „Des Priesters Hand / wird jetzt den Segen / auf euren Ehestand, / auf eure Scheitel legen.“

Wer das Paar war, zu dessen Hochzeit die Kantate damals aufgeführt wurde, ist unbekannt. Der ungewöhnliche Besetzungsaufwand lässt jedenfalls auf Prominenz und Wohlhabenheit schließen. Zu der reichen Orchesterbesetzung mit Trompeten und Pauken, Flöten, Oboen, Streichern und Continuo treten als Vokalbesetzung ein vierstimmiges Solistenensemble und ein vierstimmiger Ripieno-Chor, der die Solisten im Tutti verstärkt.

Die Kantate selbst hat eine lange und teilweise

rätselhafte Geschichte. Ein handschriftlicher Textbogen aus der Zeit um 1747/48 zeigt, dass dem Werk in einer früheren Fassung, um 1742, statt des Schlusschorals ein vier Sätze umfassender zweiter Teil folgte. Aus dieser Fassung wurden aber wohl nur die Sätze 1 und 5 unserer Kantate übernommen, und anscheinend gehörten diese auch schon einer gleichnamigen Trauungskantate der Zeit um 1727–1732 an, von der heute nur noch der Stimmenumschlag erhalten ist.

Der großangelegte Eingangsschor mit zwei Fugen über die Verse 11 und 12 des 97. Psalms lässt mit einiger Gewissheit erkennen, dass die Geschichte der Kantate sogar noch weiter zurückreicht. Der erste Teil des Satzes nämlich scheint Parodie zu sein: Das Fugenthema auf die Worte „Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen“ deklamiert den Text ungewöhnlich holprig, und mit den mächtigen Chöreinswürfen „dem Gerechten“ (und ihren instrumentalen Pendants im Orchester) wird ein Teilaspekt der Textaussage doch wohl allzusehr in den Vordergrund gerückt. Sollte es sich dabei ursprünglich um Vivat-Rufe einer Huldigungsmusik gehandelt haben? Bach scheinen solche Spuren der Vorgeschichte nicht gestört zu haben, und in der Tat tun sie dem mitreißend festlichen Charakter dieser prächtigen Hochzeitsmusik keinen Abbruch.

Die Bass-Arie (Satz 3) überrascht mit ihrem ungewohnt modernen Stil, ihren Synkopen, den rhythmischen und melodischen Finessen, mit denen sich Bach hier an die italianisierende Schreibart des Dresdner Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse (1699–1783) und seiner Opern anlehnt. Ein besonderes Kabinettstück ist darüber hinaus das anschließende Sopran-Rezitativ mit seiner Bläserbegleitung, in dem die beiden Flöten in beständiger Imitation das „Liebesband“ nachzeichnen.

Der nach der Trauung zu musizierende Schluss-

choral mit seinen besonders lebendig geführten Chorstimmen und mit Hörnern statt Trompeten dürfte aus einem anderen Zusammenhang stammen. Die Liedstrophe von Paul Gerhardt (1607–1676) beschließt Bachs Festmusik mit der Aufforderung zu Lob und Dank.

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192

Die Kantate über die drei Strophen des bis heute vielgesungenen Kirchenliedes *Nun danket alle Gott* von Martin Rinckart (1586–1649) ist in Bachs Originalstimmensatz überliefert, dem jedoch sowohl die Tenorstimme als auch der ursprüngliche Umschlag abhanden gekommen ist. Die Tenorstimme lässt sich glücklicherweise mit hinreichender Zuverlässigkeit rekonstruieren. Mit dem Umschlag aber ist wahrscheinlich eine wichtige Angabe verloren gegangen, nämlich ein Hinweis auf den Anlass, für den die Kantate bestimmt war. Der Kirchenliedtext handelt – im Anschluss an Jesus Sirach 50, 24–26 – von Lob und Dank für Gottes Fürsorge und deutet in Verbindung mit dem gelösten, fast heiteren Ton der Bach'schen Musik auf ein freudiges Ereignis. Nach dem für die Stimmen verwendeten Papier und den beteiligten Schreibern zu urteilen, dürfte die Kantate 1730 oder Anfang 1731 entstanden sein.

Der 1. Satz entspricht in seiner Anlage dem von Bach in seinem Choralkantatenjahrgang von 1724/25 bevorzugten Typus des Eingangschors: Die Liedmelodie erscheint im Sopran, zeilenweise vorgelesen, als Cantus firmus in langen Noten, verbunden mit einem lebhaften imitatorischen Unterstimmensatz und eingebettet in einen thematisch selbständigen Orchesterpart. Eine Besonderheit allerdings ist die Eröffnung des Chorsparts mit dem vom Cantus firmus unabhängigen Ruf „Nun danket alle Gott“, der hier vierstimmig unter Beteiligung des Soprans erklingt,

dann zu Beginn der dritten Choralzeile auf die Worte „der große Dinge tut“ wiederholt wird und nochmals am Ende des Satzes wiederkehrt, nun wieder mit den Worten des Anfangs, aber musikalisch verändert. Einen besonderen Reiz erhält das Stück darüber hinaus durch die bewegliche Behandlung des Orchesters und den oft fast kammermusikalischen Einsatz der Flöten und Oboen in den Zwischenspielen.

Beim 2. Satz verzichtet Bach, abgesehen von einem leichten Anklang zu Beginn des Vokalparts, ganz auf die Chormelodie. Aus einem wie zögernd beginnenden, anmutig schreitenden Ritornell entwickelt sich ein imitatorisch gehaltenes Duett, in dem das Wort „fröhlich“ durch Koloraturen hervorgehoben, sonst aber auf eingehendere Textillustration verzichtet wird.

Der Schlusssatz folgt dem Modell des Choral-kantaten-Chors in kompakterer Form. Auch hier wird die Choralstrophe zeilenweise vorgetragen, wiederum auch angeführt vom Sopran, aber die Unterstimmen Alt, Tenor und Bass treten nun nicht mehr selbständig zwischen den Cantus-firmus-Abschnitten auf, sondern nur noch gleichzeitig mit diesen. Der temperamentvolle Satz im Zwölfachteltakt verkörpert den Tanztypus der Gigue, wie er traditionell in der Instrumentalmusik die Suite, oftmals aber auch Sonate und Konzert beschließt.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157

Die Kantate hat der Bach-Forschung lange Zeit Rätsel aufgegeben. Die maßgeblichen Quellen stammen aus der Zeit nach Bachs Tod. Es handelt sich dabei um eine Partitur aus der Zeit um 1755 und einen Stimmensatz aus den 1760er Jahren, beide geschrieben von dem einstigen Leipziger Thomaner und nachmaligen Merseburger Kantor Christian Friedrich Penzel

(1737–1801). Als Bestimmung ist das Fest Mariae Reinigung (2. Februar) angegeben. Die beiden Abschriften weichen erheblich voneinander ab und repräsentieren zwei Stadien einer fremden Bearbeitung des Bach'schen Originals. Ziel der Bearbeitung war es offenbar, dem Gelegenheitswerk nachträglich einen festen Platz im Kirchenjahr zu verschaffen.

Auf dem Umweg über gedruckte Quellen zum Text des Werkes haben sich inzwischen die Entstehungsumstände erschließen lassen. Danach war die Kantate ein Auftragswerk zur Trauerfeier für den sächsischen Kammerherrn Johann Christoph von Ponnickau (1652–1726), die am 6. Februar 1727 in Pomßen bei Leipzig begangen wurde. Das Werk umfasste damals noch einen zweiten Teil, der leider verloren gegangen ist. Der Text des ersten Teils, also unserer Kantate, stammte von Bachs Leipziger Hausdichter Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764). Als zweiter Teil diente eine von Bach vermutlich 1714 in Weimar komponierte Kantate mit dem Textbeginn „Liebster Gott, vergissst du mich“ auf eine Dichtung des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), die durch leichte Textretuschen dem neuen Aufführungsanlass angepasst worden war.

Die stilkritische Prüfung des überlieferten Notentextes ermöglicht es, einen Großteil der nachträglichen Bearbeitungsmaßnahmen zu erkennen und rückgängig zu machen. Der Weg zurück zum Bach'schen Original führt am Ende zu einer Komposition von eher kammermusikalischem Format für vier Singstimmen und die erlesene solistische Instrumentalbesetzung von Querflöte, Oboe d'amore und Violine oder Viola d'amore.

Text und Musik sprechen für sich. Ausgangspunkt ist das Bibelwort „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ (1. Mose 32, 26), in seinem alttestament-

lichen Zusammenhang gesprochen von Jakob im Kampf mit dem Engel, nun aber gedeutet als Wort des Christen zu Jesus. Der Gedanke des gläubigen Festhaltens an Jesus, verbunden mit der Zuversicht auf das ewige Leben (Satz 4), bestimmt das Werk bis in den Schlusschoral hinein.

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

Bachs Originalpartitur liegt nur als Bruchstück vor, und von den originalen Aufführungsstimmen haben sich nur die Gesangspartien, eine Bratschen- und drei Continuo stimmen erhalten. Diese Quellen lassen sich mit einiger Sicherheit auf das Jahr 1729 datieren. Dass das Werk trotz der bruchstückhaften Überlieferung heute in rekonstruierter Form als Ganzes aufführbar ist, ist vor allem der Tatsache zu verdanken, dass fünf der acht Sätze auch anderweitig in Bachs Kantatenwerk wiederkehren.

Ausschließlich in unserer Kantate überliefert sind nur die Rezitativsätze 2, 5 und 7. Die Sätze 1, 3 und 6 wurden von Bach 1730 mit neuem Text in der Kantate *Gott, man lobet dich in der Stille* BWV 120b verwendet, von der allerdings nur der Text überliefert ist, und sehr viel später, 1742, auch in einer Ratswahlkantate mit gleichem Textbeginn, BWV 120. Satz 6 erscheint allerdings in der Ratswahlkantate nicht als Duett, sondern in weitgehend neuer Komposition für Solo-Alt; Satz 1 aber kehrt, stark verwandelt, einige Jahre danach nochmals als „Et expecto resurrectionem“ im Credo-Teil der h-moll-Messe BWV 232 wieder, und das Sopran-Solo Satz 3 ist auch als langsamer Satz der Sonate für Violine und Cembalo BWV 1019a bekannt. Die Sinfonia Satz 4 geht auf das Preludio der E-Dur-Partita BWV 1006 für Violine allein zurück und kehrt in Bearbeitung für Orgel und Orchester auch in der Ratswahlkantate von 1731 *Wir danken dir*,

Gott BWV 29 wieder. Der Schlusschoral endlich, Satz 8, entstammt der Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137 aus dem Jahre 1725.

Die Kantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* war für eine Trauung bestimmt. Das ergibt sich unmittelbar aus dem Textinhalt wie auch aus dem Vermerk, dass der zweite Teil des Werkes „post copulationem“, also nach der kirchlichen Trauhandlung, zu musizieren sei. Bachs Schriftzüge und allerhand Fehler der Stimmenschreiber zeugen von großer Eile bei der Vorbereitung der Aufführung. Dem Werk selbst ist davon nichts anzumerken. Wer das glückliche Paar war, das mit einer so prächtigen und auch so zarten Hochzeitsmusik in die Ehe geleitet wurde, entzieht sich unserer Kenntnis. Einen Hinweis auf den Beruf des Bräutigams immerhin gibt der Textbeginn des Duets mit den Worten „Herr, fange an, und gib den Segen / auf dieses deines Dieners Haus“: Der junge Ehemann war ein „Diener Gottes“, also wohl Pfarrer.

© Klaus Hofmann 2012

ANMERKUNGEN ZU DIESER AUFNAHME

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN, BWV 195

Als wichtigste Quellen für diese Kantate sind die 23 Originalstimmen sowie die teilweise autographe Partitur überliefert. Möglicherweise hat es eine frühere Fassung dieses Werks gegeben, doch lässt sich diese Annahme nicht beweisen.

Im dritten Satz verdoppelt die Traversflöte die Violine, wobei eigenartigerweise zahlreiche Noten den Tonumfang des Instruments unterschreiten. Im selben Satz verdoppeln die Oboen die Violinen bei allen Zwischen- und Nachspielen, so dass die Pausen in den Takten 6–13 wohl versehentlich gesetzt wurden.

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192

Die einzig erhaltenen Quellen für diese Kantate sind die Originalstimmen, die in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Die autographe Partitur ist verloren, ebenso der Tenorpart, der allerdings auf Grundlage der Linienführung verdoppelnder Instrumente und anderer Stimmen rekonstruiert werden kann.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157

Im Falle dieser Kantate gibt es kein originales Quellenmaterial; allein die von Christian Friedrich Penzel angefertigten Abschriften der Partitur und des Stimmensatzes sind überliefert. Dr. Klaus Hofmann vertritt die Ansicht, dass diese Materialien keine exakten Kopien des Originals, sondern vielmehr eine Bearbeitung Penzels darstellen [Klaus Hofmann, „Bachs Kantate ‚Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn‘ BWV 157, Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt“, in: *Bach-Jahrbuch* 1982]. In Hofmanns hypothetischer Rekonstruktion der Originalfassung [Klaus Hofmann (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach, BWV 157, Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (Rekonstruktion der Originalfassung)*] werden die Traversflöte und die Oboe d’amore im dritten Satz (Rezitativ) den ersten und zweiten Stimmen zugeordnet und der schlecht gemachte, allem Anschein nach später hinzugefügte Violettapart gestrichen. Da diese Kantate für ein Begräbnis komponiert wurde und einen nachdenklichen, kammermusikalischen Tonfall hat, favorisiert Hofmann außerdem für die hohe Streicherstimme die Viola d’amore gegenüber der Violine – ein Vorschlag, dem die vorliegende Einspielung folgt.

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

Die einzigen erhaltenen Quellen für diese Kantate sind ein Teil des Autographs und einige der originalen Stimmen. Wie Klaus Hofmann in seiner Einführung zu dieser CD schreibt, ist dennoch eine Rekonstruktion der gesamten Kantate möglich, weil fünf ihrer acht Sätze an anderer Stelle in Bachs Kantatenschriften erscheinen, vor allem in der Kantate BWV 120 (vgl. BIS-SACD-1881).

© Masaaki Suzuki 2012

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 Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-*

Passion und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCI-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 Veranstaltungsorten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

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

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo 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 Ab-

teilung 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 Geneva. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen 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.

Damien Guillon, Countertenor, begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe und trat schon früh als Sopran-Solist auf. 2004 begann er sein Studium bei Andreas Scholl an der Schola Cantorum in Basel. Sein Repertoire reicht von Renaissance-Liedern bis hin zu Barock-Oratorien und -Opern. Als Solist ist Guillon mit vielen Alte Musik-Ensembles unter Dirigenten wie Martin Gester, Christophe Rousset und Philippe Herreweghe aufgetreten. Er hat in Opernhäusern wie dem Théâtre des Champs-Élysées und Théâtre de La Monnaie, Brüssel gesungen und beim Edinburgh Festival in einer konzertanten Aufführung von Händels *Rinaldo* mitgewirkt.

Christoph Genz, Tenor, erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied des Leipziger Thomanerchores und studierte später am King's College, Cambridge. Seine Gesangsausbildung erhielt er bei Hans-Joachim Beyer an der Hochschule für Musik Leipzig und bei Elisabeth Schwarzkopf. Er konzertierte in Europa, Asien und den USA unter Dirigenten wie Ton Koopman, Herbert Blomstedt, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Kent Nagano, Sigiswald Kuijken und Giuseppe Sinopoli. Der Sänger tritt regelmäßig bei renommierten Festspielen wie Schubertiade Hohenems/Feldkirch, Verbier, Aix-en-Provence und Schleswig-Holstein-Musikfestival auf. Gastverpflichtungen erfolgten u.a. an das Théâtre des Champs-Élysées Paris, das Teatro alla Scala Milano, die Semperoper Dresden und die Oper Leipzig. 2001–2005 war Christoph Genz außerdem Ensemblemitglied an der Hamburgischen Staatsoper.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach dem Erlernen des Violinspiels studierte er Gesang am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Engagements führten ihn in renommierte Säle wie den Wiener Musikverein, die Carnegie Hall in New York und die Royal Albert Hall in London, wo er unter der Leitung von Philippe Herreweghe, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt gesungen hat. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen gehören die meisten Vokalwerke Bachs sowie ein Repertoire, das sich von Monteverdi bis zu Kurt Weill erstreckt, darunter auch die Schubert-CD *Auf dem Wasser zu singen* für BIS. Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokio Geijutsu Universität. Er wurde eingeladen, Meisterkurse in Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien und Finnland zu geben.



Les cantates que l'on retrouve sur cet enregistrement nous renvoient aux années leipzigoises de Bach et à une zone périphérique de sa production, c'est-à-dire aux œuvres de circonstances et aux commandes. On s'assurait bien d'avantage auparavant de célébrer publiquement des événements qui relevaient de la vie privée au moyen d'un texte et d'une musique spécialement préparés pour l'occasion. Et comme tout ce qui relevait auparavant de la vie publique et privée possédait un aspect profane ainsi que spirituel, de tels événements étaient soulignés à l'occasion de cérémonies religieuses somptueuses. La commande et le paiement aux poètes, aux compositeurs et aux exécutants relevaient des organisateurs de l'événement. Ces commandes constituaient pour Bach un supplément bienvenu à son salaire de cantor. À Leipzig, le service religieux annuel à l'occasion de l'élection du conseil municipal faisait partie des événements que l'on soulignait et Bach reçut, à chaque fois, la commande d'une cantate festive. Des commandes pour de telles œuvres étaient également passées non seulement au moment des naissances, des mariages, des funérailles et d'autres occasions de célébration chez l'aristocratie dont la bourgeoisie de Leipzig faisait partie mais également lors de fêtes académiques en relation avec l'Université de Leipzig.

Bach s'est appliqué à ces commandes avec sérieux : ses œuvres de circonstances ne cèdent en rien au point de vue qualitatif aux œuvres religieuses. Il s'est cependant quelque peu facilité la tâche en puisant dans des œuvres composées auparavant qu'il devait au besoin d'un nouveau texte pour qu'elles conviennent à la nouvelle occasion. Il était conforté dans son procédé par la conscience qu'il s'agissait d'œuvres qui ne se destinaient qu'à une seule exécution. Bach dut ressentir du regret lorsqu'il tenait une pièce particulièrement réussie. Il avait néanmoins la possibilité limitée

de recourir à des compositions antérieures si les circonstances se répétaient ou si les exigences et les attentes étaient les mêmes au point de vue musical.

Les œuvres religieuses de circonstances de Bach ne faisaient pas partie de son cycle de cantates pour les dimanches et les fêtes religieuses de l'année liturgique mais sont plutôt des œuvres isolées. En raison de leur rôle bien précis, ces œuvres ont été encore davantage affectées que les cantates religieuses en ce qui concerne leur préservation depuis la mort du compositeur. Leur statut particulier peut également expliquer pourquoi la recherche consacrée à ces œuvres a, encore aujourd'hui, tant de questions sans réponse quant à leurs destinataires et à leurs circonstances, aux parodies et aux relations avec des pièces antérieures, à l'époque et au lieu de leur conception ainsi qu'à leur place dans la vie et la production de Bach. Ces questions s'appliquent également aux quatre cantates de cet enregistrement.

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN

LA LUMIÈRE SE LÈVE POUR LE JUSTE, BWV 195

La partition originale de cette cantate date des dernières années de Bach à l'emploi de l'église de Saint-Thomas et a probablement été conçue pour un mariage célébré en 1748 ou 1749. Le texte du librettiste dont on ignore l'identité indique clairement à l'auditeur au quatrième mouvement les circonstances de la cantate : « Des Priesters Hand / wird jetzt den Segen / auf euren Ehestand, / auf eure Scheitel legen » [La main du prêtre / Va maintenant donner la bénédiction / Sur votre mariage / Sur vos têtes].

On ne connaît aujourd'hui l'identité du couple pour qui cette cantate a été composée. L'instrumentation inhabituelle permet cependant de présumer de son importance et de sa richesse. Les effectifs impor-

tants incluent des trompettes et des timbales, des flûtes, des hautbois, les cordes et le continuo auxquels s'ajoutent un ensemble de solistes à quatre voix et un chœur ripieno à quatre voix qui soutient les solistes dans les tuttis.

Cette cantate a une longue histoire qui est également, par endroit, mystérieuse. Un feuillet manuscrit de 1747 ou 1748 prouve que l'œuvre dans une version antérieure datant d'autour de 1742 comportait une seconde partie faite de quatre mouvements plutôt que du chœur conclusif que l'on retrouve ici. Pour notre version, seuls les premier et cinquième mouvements de notre cantate ont été repris et il semble que ceux-ci appartenaient déjà à une cantate nuptiale datant de 1727–32 dont seule la partie vocale nous est parvenue.

L'important chœur initial avec deux fugues sur les versets 11 et 12 du Psaume 97 révèle avec quelque certitude que l'histoire de cette cantate remonte à plus loin encore. La première partie de ce mouvement semble être une parodie : le thème de la fugue aux mots de « Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen » est déclamé de manière inhabituellement saccadée et les mots énoncés avec puissance par le chœur (et son pendant instrumental à l'orchestre) de « dem Gerechten » semblent curieusement placer le texte à l'avant-plan. S'agissait-il à l'origine du « vivat » d'une musique de célébration ? De tels détails qui remontent à la préhistoire de cette œuvre ne semblent pas avoir dérangé Bach et, finalement, ne causent pas de hiatus avec le caractère solennel et emporté de cette cantate nuptiale.

L'air de basse (troisième mouvement) surprend avec son style inhabituellement moderne, ses synopses, son raffinement rythmique et mélodique que Bach semble avoir emprunté au style italianisant du directeur musical de la cour de Dresde, Johann Adolf

Hasse (1699–1783) et à ses opéras. Le récitatif de soprano qui suit est particulièrement réussi avec son accompagnement par les bois au sein duquel les deux flûtes évoquent l'« engagement d'amour » [Liebesband] par une imitation constante.

Le choral conclusif qui suit l'union avec son traitement des voix particulièrement enjoué qui utilise les cors à la place des trompettes avait à l'origine manifestement une autre fonction. La strophe de Paul Gerhardt (1607–1676) conclut la musique festive de Bach avec une invitation à la louange et à la reconnaissance.

NUN DANKET ALLE GOTT

MAINTENANT, RENDONS TOUS GRÂCE À DIEU, BWV 192
Les parties vocales originales de Bach de cette cantate qui repose sur les trois strophes du cantique encore souvent chanté de nos jours *Nun danket alle Gott* de Martin Rinckart (1586–1649) nous sont parvenues. En revanche, la partie de ténor ainsi que le cartable se sont détachés de l'original et sont aujourd'hui perdus. On a cependant pu heureusement reconstruire cette partie avec passablement de certitude. Néanmoins, avec la perte de la page couverture, nous avons également probablement perdu des indices qui nous auraient éclairés au sujet des circonstances pour lesquelles cette cantate a été composée. Le texte du cantique religieux évoque, en relation avec L'Écclésiastique 50, 24 à 26, la louange et la reconnaissance pour les soins prodigués par dieu et indique, si l'on tient compte du caractère détendu et presque serein de la musique de Bach, qu'il s'agit d'un événement heureux. D'après le papier utilisé pour les voix et le type de calligraphie, on peut dater la cantate de 1730 ou du début de 1731.

Le premier mouvement correspond dans sa conception au type de cœur d'ouverture favori chez Bach tel qu'on le retrouve dans le cycle des cantates litur-

giques (1724–25) : la mélodie du cantique apparaît au soprano et est exprimée vers après vers, sous forme de *cantus firmus* avec de longues valeurs de notes, relié aux voix inférieures animées et traitées en imitation, le tout inséré dans un orchestre thématiquement indépendant. Le début de la partie chorale constitue cependant une particularité avec l'appel exprimé par le *cantus firmus* « Nun danket alle Gott » que l'on entend ici à quatre voix incluant le soprano et qui est ensuite répété au début du troisième vers du choral, aux mots de « der große Dinge tut » [Lui qui fait de grandes choses] et qui revient encore une fois à la fin du mouvement, cette fois-ci avec les mots du commencement mais avec une nouvelle musique. Un trait particulier de ce mouvement est le traitement animé de l'orchestre et la participation intimiste des flûtes et des hautbois dans les interludes.

Bach se passe de la mélodie du choral au début du second mouvement à l'exception d'une courte allusion au début de la partie vocale. Un duo en imitation se développe à partir d'une ritournelle d'abord hésitante puis qui évolue gracieusement par la suite. Le mot « fröhlich » [joyeux] est souligné par des coloratures mais Bach ne recourt plus ailleurs à de telles illustrations de texte.

Le mouvement conclusif suit le modèle du chœur tel qu'on le retrouve dans les cantates-chorales et apparaît ici sous une forme compacte. Le texte est aussi exposé par le chœur vers après vers, encore une fois mené par les sopranos mais les voix d'alto, ténor et basse n'apparaissent ici non plus de manière indépendante entre les sections du *cantus firmus* mais plutôt simultanément avec celui-ci. Le mouvement animé dans une mesure à 12/8 reprend le rythme de la gigue comme on le retrouve habituellement en guise de conclusion dans le genre de la suite instrumentale, de la sonate et du concerto.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN JE NE TE LÂCHERAI PAS, QUE TU NE M'AIES PAS BÉNI ! BWV 157

Cette cantate a pendant constitué une énigme pour les chercheurs. La majeure partie des sources de l'œuvre remontent à la période qui suivit la mort de Bach : une partition datant d'autour de 1755 et une partie vocale réalisée dans les années 1760, toutes deux de la main de l'ancien cantor de l'église de Saint-Thomas puis de Merseburg, Christian Friedrich Penzel (1737–1801). Le but de cette cantate était la fête de la Purification (2 février). Les deux manuscrits diffèrent considérablement l'un de l'autre et représentent deux étapes d'un arrangement qui n'est pas de la main de Bach de l'œuvre originale. Le but de cet arrangement était manifestement de réintégrer cette œuvre de circonstance dans le cycle des cantates religieuses.

Les circonstances de la conception de l'œuvre sont apparues au cours de la recherche sur les sources du livret imprimé de la cantate. Il semble que la cantate fut une commande à l'occasion des funérailles du chamberland de la cour de Saxe, Johann Christoph von Ponickau (1652–1726) et fut créée le 6 février à Pomsen près de Leipzig. L'œuvre comprenait alors une seconde partie qui a malheureusement été perdue depuis. Le livret de la première partie, de notre cantate donc, est du poète leipzigois attiré de Bach, Christian Friedrich Henrici connu sous le nom de Picander (1700–1764). Pour la seconde partie, Bach utilisa probablement une cantate composée en 1714 à Weimar dont le texte commençait par « Liebster Gott, vergisst du mich » sur un poème du poète de la cour de Darmstadt, Georg Christian Lehms (1684–1717) qui a pu être adapté en fonction des nouvelles circonstances au moyen de retouches légères.

L'examen stylistique critique de la partition permet d'identifier une partie considérable de l'arrange-

ment réalisé après coup et ensuite de procéder à rebours pour déterminer le véritable état original. Nous sommes arrivés à une œuvre stylistiquement proche de la musique de chambre composée pour quatre voix et un instrumental soliste aussi exquis qu'efficace composé de la flûte traversière, du hautbois d'amour et du violon ou viola d'amore.

Le texte et la musique parlent d'eux-mêmes. Le point de départ est le passage de la bible : « Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies pas béni » (Genèse 32, 26) qui, dans son contexte original de l'Ancien Testament, cite les mots de Jacob lors de son combat avec l'ange qui est interprété ici comme les paroles des chrétiens à Jésus. L'œuvre est marquée jusqu'au choral conclusif par la pensée des croyants pour Jésus associée à l'assurance de la vie éternelle (quatrième mouvement).

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE

SEIGNEUR DIEU, MAÎTRE DE TOUTES CHOSES, BWV 120a
La partition originale de Bach ne nous est parvenue que sous une forme fragmentaire. Des parties originales, seules les parties vocales, une partie d'alto et trois parties de continuo, nous sont parvenues. Les sources permettent de supposer avec une certitude relative qu'elles dateraient de 1729. Malgré l'état fragmentaire de ces sources, nous parvenons néanmoins à interpréter cette œuvre dans sa reconstruction avant tout grâce au fait que cinq de ses huit mouvements proviennent de cantates antérieures.

Seuls les mouvements de récitatifs 2, 5 et 7 nous sont parvenus. Les mouvements 1, 3 et 6 proviennent de la cantate BWV 120b *Gott, man lobet dich in der Stille* [Dieu, on te loue dans la tranquillité] que Bach a réutilisés ici avec un nouveau texte. Nous ne possédons du reste que les textes de cette cantate. Beaucoup plus tard, en 1742, les mêmes textes seront re-

pris dans une cantate pour l'élection du conseil de la ville, BWV 120. Le sixième mouvement apparaît dans la cantate de l'élection non pas sous la forme d'un duo mais plutôt comme une nouvelle composition pour alto solo. Le premier mouvement est également repris, mais fortement modifié, quelques années plus tard sous le titre de « Et expecto resurrectionem » dans le Credo de la Messe en si mineur BWV 232. Le troisième mouvement, pour soprano solo, est également le mouvement lent de la sonate pour violon et clavicin BWV 1019a. Et le quatrième mouvement, Sinfonia, provient du Preludio de la Partita en mi majeur BWV 1006 pour violon seul et reviendra également dans l'arrangement pour orgue et orchestre dans la cantate de l'élection du conseil de 1731 *Wir danken dir, Gott* BWV 29. Le choral conclusif, le huitième mouvement, provient de la cantate BWV 137 *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* [Louez le Seigneur, le puissant roi de gloire] réalisée en 1725.

La cantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* se destinait à un mariage. On en vient à cette conclusion à partir du contenu du texte ainsi que de la remarque à l'effet que la seconde partie devait être jouée « post copulationem », c'est-à-dire après le rite d'union proprement dit. La calligraphie de Bach ainsi que les multiples erreurs du rédacteur témoignent de la grande hâte dans laquelle l'exécution a été préparée. On ne remarque cependant rien à l'écoute de l'œuvre. On ne sait à l'intention de quel couple cette cantate magnifiquement et délicate a été réalisée. On peut cependant deviner l'occupation du marié au début du texte du duo avec les mots de « Herr, fange an, und gib den Segen / auf dieses deines Dieners Haus » [Seigneur, commence et donne ta bénédiction / Sur la maison de tes serviteurs] : le jeune marié était un « serviteur de dieu » donc probablement un pasteur.

© Klaus Hofmann 2012

NOTES DE LA PRODUCTION

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN, BWV 195

Parmi les documents qui nous sont parvenus, la portion la plus importante se compose des vingt-trois parties originales et de la partition complète qui sont partiellement de la main du compositeur. Il existe peut-être une version antérieure de l'œuvre mais nous n'avons aucune preuve de son existence.

Dans le troisième mouvement, la flûte traversière double le violon mais on remarque quelque chose de curieux : plusieurs notes se situent en deçà du registre de l'instrument. Si l'on tient compte de la partie de hautbois du même mouvement qui double la partie de violon dans tous les interludes et les postludes, il semble probable que les silences qui apparaissent dans les mesures 6 à 13 ont été inscrits par erreur.

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192

Les seuls documents en relation avec cette cantate qui nous sont parvenus se composent des parties originales conservées à la Bibliothèque d'État de Berlin. La partition autographe ainsi que la partie de ténor sont perdues bien qu'elles peuvent être reconstituées sur la base du mouvement mélodique qui double les instruments et les autres parties.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157

Aucun document original en relation avec la cantate ne nous est parvenu. Tout ce qui subsiste est une partition complète et un jeu de parties de la main de Christian Friedrich Penzel. Dr. Klaus Hofmann croit qu'il ne s'agit pas de copies de l'œuvre originale mais plutôt du propre arrangement de Penzel [Klaus Hofmann, « Bachs Kantate <Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn>

BWV 157, Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt», in *Bach-Jahrbuch* 1982]. Dans la reconstruction hypothétique de Hofmann [Klaus Hofmann (éditeur), *Johann Sebastian Bach, BWV 157, Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* (Rekonstruktion der Originalfassung), Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1984], on a confié à la flûte traversière et au hautbois d'amour les première et seconde voix du troisième mouvement (récitatif) et la partie pauvrement écrite de *violetta* (nom utilisé principalement en Allemagne au dix-septième et dix-huitième siècle pour désigner le violon alto) qui aurait été ajoutée ultérieurement a été écartée. Tenant compte du fait que cette cantate a été composée pour des funérailles et qu'elle adopte un ton méditatif et une sonorité rappelant la musique de chambre, Hofmann considère que la viola d'amore est plus appropriée que le violon pour la partie aiguë des cordes, une suggestion que cet enregistrement a suivie.

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

Tout ce qui subsiste de cette cantate est une section de la partition autographe et quelques-unes des parties originales. Ainsi que Klaus Hofmann l'évoque dans ses notes de programme, une reconstruction complète de la cantate est cependant possible puisque cinq de ses huit mouvements apparaissent ailleurs dans la production de cantates de Bach, principalement dans la cantate BWV 120 que l'on retrouve sur BIS-SACD-1881.

© Masaaki Suzuki 2012

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2011, 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 Haendel.

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 2011 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 des beaux-arts de Tokyo 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 des beaux-arts 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, Resonanz en 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.

Le contre-ténor **Damien Guillon** a débuté sa formation musicale en tant que choriste et a commencé très tôt à se produire en tant que soliste soprano. Il est entré à la Schola Cantorum de Bâle en 2004 et y a étudié avec Andreas Scholl. Son répertoire s'étend des mélodies de la Renaissance jusqu'aux oratorios et aux opéras baroques. Guillon s'est produit en tant que soliste avec plusieurs ensembles de musique ancienne sous la direction de chefs tels Martin Gester, Christophe Rousset et Philippe Herreweghe. Il s'est produit à l'opéra dans des salles aussi importantes que le Théâtre des Champs-Élysées, et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles ainsi que dans le cadre du festival d'Édimbourg pour une exécution de *Rinaldo* de Haendel.

Le ténor **Christoph Genz** a reçu ses premiers rudiments de musique en tant que membre du chœur de l'église Saint-Thomas de Leipzig et a ensuite étudié au King's College à Cambridge en Angleterre. Il a

reçu sa formation vocale auprès de Hans-Joachim Beyer à la Hochschule für Musik de Leipzig ainsi qu'auprès d'Elisabeth Schwarzkopf. Il s'est produit depuis en Europe, en Asie ainsi qu'aux États-Unis sous la direction de chefs tels Ton Koopman, Herbert Blomstedt, Nikolaus Harnoncourt, Daniel Harding, Simon Rattle, Kent Nagano, Sigiswald Kuijken et Giuseppe Sinopoli. Christoph Genz se produit dans le cadre des festivals les plus prestigieux comme les Schubertiade de Hohenems à Feldkirch, Verbier, Aix-en-Provence et Schleswig-Holstein. Il a également chanté entre autres au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, au Teatro alla Scala à Milan, au Semperoper à Dresde ainsi qu'à l'opéra de Leipzig. De 2001 à 2005, Christoph Genz a également été membre de la troupe du Staatsoper de Hambourg.

Peter Kooij a débuté sa carrière musicale comme soprano dans un chœur d'enfants. Après avoir appris le violon, il a étudié le chant au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Ses nombreux engagements lui ont permis de se produire dans des salles telles que le Musikverein de Vienne, Carnegie Hall à New York ainsi que le Royal Albert Hall à Londres où il a chanté sous la direction de Philippe Herreweghe, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Parmi ses nombreux enregistrements, on retrouve la plupart de la musique vocale de Bach ainsi qu'un répertoire qui s'étend de Monteverdi à Kurt Weill et qui inclut également un récital consacré à Schubert : *Auf dem Wasser zu singen* paru chez BIS. En 2012, Peter Kooij était professeur au Conservatoire royal de La Haye. Depuis 2000, il est également professeur invité à l'Université Geijutsu de Tokyo. Il a été invité à donner des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique ainsi qu'en Finlande.

DEM GERECHTEN MUSS DAS LICHT IMMER WIEDER AUFGEHEN, BWV 195

1. [CHORUS]

Dem Gerechten muss das Licht immer wieder
aufgehen und Freude den frommen Herzen.
Ihr Gerechten, freuet euch des Herrn und
danket ihm und preiset seine Heiligkeit.

2. RECITATIVO *Basso*

Dem Freudenlicht gerechter Frommen
Muss stets ein neuer Zuwachs kommen,
Der Wohl und Glück bei ihnen mehrt.
Auch diesem neuen Paar,
An dem man so Gerechtigkeit
Als Tugend ehrt,
Ist heut ein Freudenlicht bereit,
Das stellet neues Wohlsein dar.
O! ein erwünscht Verbinden!
So können zwei ihr Glück eins an dem andern finden.

3. ARIA *Basso*

Rühmet Gottes Güte und Treu,
Rühmet ihn mit reger Freude,
Preiset Gott, Verlobten beide!
Denn eu'r heutiges Verbinden
Lässt euch lauter Segen finden,
Licht und Freude werden neu.

4. RECITATIVO *Soprano*

Wohlan, so knüpft denn ein Band,
Das so viel Wohlsein prophezeitet.
Des Priesters Hand
Wird jetzt den Segen
Auf euren Ehestand,
Auf eure Scheitel legen.
Und wenn des Segens Kraft hinfort an euch gedeiht
So rühmt des Höchsten Vaterhand.
Er knüpfte selbst eu'r Liebesband

1. [CHORUS]

Light is sown for the righteous,
and gladness for the upright in heart.
Rejoice in the Lord, ye righteous;
and give thanks at the remembrance of his holiness.

2. RECITATIVO *Bass*

To the joyful light of the righteous and pious
A new addition must always come
That augments their wellbeing and happiness.
Also for this new couple,
Who are honoured for their righteousness
And for their virtue,
A joyful light is today made ready,
That represents new wellbeing.
Oh! A hoped-for union!
Thus two people may find their happiness in each other.

3. ARIA *Bass*

Praise God's goodness and faith,
Praise him with vigorous joy,
Praise God, ye betrothed couple!
For your union today
Allows you to find pure bliss,
Light and joy become renewed.

4. RECITATIVO *Soprano*

Now then, tie a knot
That foretells so much wellbeing.
The priest's hand
Will now place the blessing
On your marriage
Upon your heads.
And when that blessing's power prospers henceforth in you
Then praise the paternal hand of the Highest.
He himself tied your bond of love

Und ließ das, was er angefangen,
Auch ein erwünschtes End erlangen.

5. CHORUS

Wir kommen, deine Heiligkeit,
Unendlich großer Gott, zu preisen.

Der Anfang rührt von deinen Händen,
Durch Allmacht kannst du es vollenden
Und deinen Segen kräftig weisen.

Post Copulationem

6. CHORAL

Nun danket all und bringet Ehr,
Ihr Menschen in der Welt,
Dem, dessen Lob der Engel Heer
Im Himmel stets vermeldt.

And caused that which he had started
To reach the desired conclusion.

5. CHORUS

We come, your holiness,
Infinitely great God, to praise you.

The beginning proceeds from your hands,
With your omnipotence you can complete it
And powerfully demonstrate your blessing.

After the Wedding

6. CHORALE

Now all give thanks and bring honour,
Ye people of the world,
To him, whose praise the host of angels
Constantly announce in heaven.

NUN DANKET ALLE GOTT, BWV 192

1. CHORUS

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge tut
An uns und allen Enden,
Der uns von Mutterleib
Und Kindesbeinen an
Unzählig viel zugut
Und noch jetzund getan.

2. [DUETTO] *Soprano, Basso*

Der ewig reiche Gott
Woll uns bei unserm Leben
Ein immer fröhlich Herz
Und edlen Frieden geben

1. CHORUS

Now thank we all our God,
With heart and hands and voices,
Who wondrous things has done,
In Whom this world rejoices;
Who from our mothers' arms
Has blessed us on our way
With countless gifts of love,
And still is ours today.

2. [DUET] *Soprano, Bass*

O may this bounteous God
Through all our life be near us,
With ever joyful hearts
And blessed peace to cheer us;

Und uns in seiner Gnad
Erhalten fort und fort
Und uns aus aller Not
Erlösen hier und dort.

[9] 3. [CHORUS]

Lob, Ehr und Preis sei Gott,
Dem Vater und dem Sohne
Und dem, der beiden gleich
Im hohen Himmelsthron,
Dem dreieinigen Gott,
Als der ursprünglich war
Und ist und bleiben wird
Jetztund und immerdar.

And keep us in His grace,
And guide us when perplexed;
And free us from all ills,
In this world and the next!

3. [CHORUS]

All praise and thanks to God
The Father now be given;
The Son and Him Who reigns
With Them in highest Heaven;
The one eternal God,
Whom earth and Heaven adore;
For thus it was, is now,
And shall be evermore.

*English translation: Catherine Winkworth,
from the English Hymnal 1906.*

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV 157

[10] 1. DUETTO Tenore, Basso

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

[11] 2. ARIA Tenore

Ich halte meinen Jesum feste,
Ich lass ihn nun und ewig nicht.
Er ist allein mein Aufenthalt,
Drum fasst mein Glaube mit Gewalt
Sein segnenreiches Angesicht;
Denn dieser Trost ist doch der beste.

[12] 3. RECITATIVO Tenore

Mein lieber Jesu du,
Wenn ich Verdruss und Kummer leide,
So bist du meine Freude,
In Unruh meine Ruh
Und in der Angst mein sanftes Bette;
Die falsche Welt ist nicht getreu,

1. DUET Tenor, Bass

I will not let thee go, except thou bless me.

2. ARIA Tenor

I hold fast to my Jesus,
I shall not leave him now or ever.
He alone is where I stay,
Therefore my faith grasps forcefully
His countenance, rich in blessings;
For this comfort is after all the best.

3. RECITATIVO Tenor

My dear Jesus,
When I am enduring suffering and worries,
Then you are my joy,
My peace amid unrest,
And my soft bed at times of anguish.
The false world is deceitful,

Der Himmel muss veralten,
Die Lust der Welt vergeht wie Spreu;
Wenn ich dich nicht, mein Jesu, hätte,
An wen sollt ich mich sonst halten?
Drum lass ich nimmermehr von dir,
Dein Segen bleibe denn bei mir.

13 4. ARIA [E RECITATIVO E ARIOSO]

Basso

Ja, ja, ich halte Jesum feste,
So geh ich auch zum Himmel ein,
Wo Gott und seines Lammes Gäste
In Kronen zu der Hochzeit sein.
Da lass ich nicht, mein Heil, von dir,
Da bleibt dein Segen auch bei mir.

Recitativo:

Ei, wie vergnügt
Ist mir mein Sterbekasten,
Weil Jesus mir in Armen liegt!
So kann mein Geist recht freudig rasten!

Aria:

Ja, ja, ich halte Jesum feste,
So geh ich auch zum Himmel ein!

Arioso:

O schöner Ort!
Komm, sanfter Tod, und führ mich fort,
Wo Gott und seines Lammes Gäste
In Kronen zu der Hochzeit sein.

Recitativo:

Ich bin erfreut,
Das Elend dieser Zeit
Noch von mir heute abzulegen;
Denn Jesus wartet mein im Himmel mit dem Segen.

Aria:

Da lass ich nicht, mein Heil, von dir,
Da bleibt dein Segen auch bei mir.

Heaven must grow old,
Earthly desires decay like chaff;
If I did not have you, my Jesus,
Onto whom could I otherwise hold fast?
Therefore I shall never let go of you,
May your blessing then remain with me.

4. ARIA [& RECITATIVE & ARIOSO]

Bass

Yes, yes, if I hold fast to Jesus,
I shall also enter heaven.
There the guests of God and His Lamb
Bearing crowns attend the wedding.
Thus, my saviour, I do not let you go,
Thus your blessing stays and will remain with me.

Recitativo:

Oh, how satisfying for me
My coffin is,
Because Jesus lies in my arms!
And thus my soul can rest in great joy!

Aria:

Yes, yes, if I hold fast to Jesus,
I shall also enter heaven.

Arioso:

Oh beautiful place!
Come, gentle death, and lead me away,
To where the guests of God and His Lamb
Bearing crowns attend the wedding.

Recitativo:

It gladdens me
That this very day I can put aside
The misery of this time;
For Jesus awaits me in heaven with his blessing.

Aria:

There, my saviour, I do not let you go,
There your blessing will also remain with me.

14 5. CHORAL

Meinen Jesum lass ich nicht,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus lässt mich für und für
Zu dem Lebensbächlein leiten.
Selig, wer mit mir so spricht:
Meinen Jesum lass ich nicht.

5. CHORALE

I shall not leave my Jesus,
I shall forever go by his side;
Christ lets me always
Be guided to the brook of life.
Blessed is he who says with me:
I shall not leave my Jesus.

HERR GOTT, BEHERRSCHER ALLER DINGE, BWV 120a

Prima Parte

15 1. [CHORUS]

Herr Gott, Beherrscher aller Dinge,
Der alles hat, regiert und trägt,
Durch den, was Odem hat, sich regt,
Wir alle sind viel zu geringe
Der Güte und Barmherzigkeit,
Womit du uns von Kindesbeinen
Bis auf den Augenblick erfreut.

Part One

1. [CHORUS]

Lord God, ruler of all things,
Who owns, governs and bears everything
Through whom all that has breath is moved,
We are all much too small
For the goodness and mercy
With which, from our earliest childhood
To this very moment, you gladden us.

16 2. RECITATIVO [E CHORUS] *Basso, Tenore*

Basso

Wie wunderbar, o Gott, sind deine Werke,
Wie groß ist deine Macht,
Wie unaussprechlich deine Treu!
Du zeigst deiner Allmacht Stärke,
Eh du uns auf die Welt gebracht.
Zur Zeit,
Wenn wir noch gar nichts sein
Und von uns selbst nichts wissen,
Ist deine Liebe und Barmherzigkeit
Vor unser Wohlgedeihn
Aufs eifrigste beflissen;

2. RECITATIVO [AND CHORUS] *Bass, Tenor*

Bass

How wondrous, o God, are your works,
How great is your power,
How inexpressible is your steadfastness!
You show the strength of your almightiness,
Before you bring us into the world.
At a time
When we do not yet exist at all
And know nothing of ourselves,
Your love and mercy
Are most diligent
For our wellbeing;

Der Name und die Lebenszeit
Sind bei dir angeschrieben,
Wenn wir noch im Verborgnen blieben;
Ja, deine Güte ist bereit,
Wenn sie uns auf die Welt gebracht,
Uns bald mit Liebesarmen zu umfassen.
Und dass wir dich nicht aus dem Sinne lassen,
So wird uns deine Güte und Macht
An jedem Morgen neu.
Drum kommt's, da wir dies wissen,
Dass wir von Herzensgrunde rühmen müssen:

Tutti:

Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden.

Tenore

Nun, Herr, es werde diese Lieb und Treu
Auch heute den Verlobten neu;
Und da jetzt die Verlobten beide
Vor dein hochheilig Angesichte treten
Und voller Andacht beten,
So höre sie vor deinem Throne
Und gib zu unsrer Freude,
Was ihnen gut und selig ist, zum Lohne.

[17] 3. ARIA Soprano

Leit, o Gott, durch deine Liebe
Dieses neu verlobte Paar.

Mach an ihnen kräftig wahr,
Was dein Wort uns vorgeschrieben,
Dass du denen, die dich lieben,
Wohlthun wollest immerdar.

Second Parte (Post Copulationem)

[18] 4. SINFONIA

Our name and our lifetime
Are written down with you,
Even when we still remain concealed;
Yes, your goodness is ready,
After it has brought us into the world
To embrace us immediately in loving arms.
And, so that we do not forget you,
Your goodness and power
Are each morning renewed for us.
That is how we know this:
That we must praise you from our very hearts:

Tutti:

Now thank we all our God, who does wondrous things
everywhere.

Tenor

Now, o Lord, may this love and steadfastness
Be renewed also today for the betrothed.
And as the betrothed couple now
Come before your most holy face,
And pray, full of devotion,
Hear them, before your throne,
And, for our joy, grant them as reward
That which is good and blessed for them.

3. ARIA Soprano

Guide, o God, through your love
This newly betrothed couple.

Make it powerfully clear for them
What your word has prescribed for us,
That to those who love you
You will do good things always.

Part Two (After the Wedding)

4. SINFONIA

[19] 5. RECITATIVO [E CHORUS] *Tenore*

Herr Zebaoth,
Herr, unsrer Väter Gott,
Erhöre unser Flehn,
Gib deinen Segen und Gedeihn
Zu dieser neuen Ehe,
Dass all ihr Tun in, von und mit dir gehe.
Lass alles, was durch dich geschehen,
In dir gesegnet sein,
Vertreibe alle Not
Und führe die Vertrauten beide
So, wie du willst,
Nur stets zu dir.
So werden diese für und für
Mit wahrer Seelenfreude
Und deinem reichen Segen,
An welchem alles auf der Welt gelegen,
Gesättigt und erfüllt.

Tutti:

Erhör uns, lieber Herre Gott.

[20] 6. ARIA (DUETTO) *Alto, Tenore*

Herr, fange an und sprich den Segen
Auf dieses deines Dieners Haus.
Lass sie in deiner Furcht bekleiben,
So werden sie in Segen bleiben;
Erheb auf sie dein Angesichte,
So geht's gewiss in Segen aus.

[21] 7. RECITATIVO *Basso*

Der Herr, Herr unser Gott, sei so mit euch,
Als er mit eurer Väter Schar
Vor diesem und auch jetzo war.
Er pflanz euch Ephraim und dem Manasse gleich.
Er lass euch nicht,
Er zieh nicht von euch seine Hand.
Er neige euer Herz und Sinn
Stets zu ihm hin,
Dass ihr in seinen Wegen wandelt,

5. RECITATIVE [AND CHORUS] *Tenor*

Lord of Sabaoth,
Lord, God of our fathers,
Hear our supplication,
Give your blessing and prosperity
To this new union,
So that everything they do proceeds in, from and with you.
Let everything that transpires through you
Be blessed in you,
Drive out all distress
And lead the betrothed couple
As it pleases you,
Always only to you.
Then for all time,
They will be satisfied and filled
With true joy of soul
And your rich blessing.
Upon which everything in the world lies.

Tutti:

Answer our prayer, dear Lord God.

6. ARIA (DUET) *Alto, Tenor*

Lord, begin and pronounce your blessing
On this, your servant's house.
Let them remain in fear of you,
Then they will remain blessed;
Lift up your face to them
Then all will surely end in blessing.

7. RECITATIVE *Bass*

May the Lord, the Lord our God, be with you,
As he was with the multitude of your fathers
Formerly, and also now.
May he plant you like Ephraim and Manasseh.
May he not abandon you
May he not withdraw his hand from you.
May he turn your hearts and minds
Constantly towards him.
So that you follow his paths,

In euern Taten weislich handelt.
Sein Geist sei euch stets zugewandt.
Wenn dieses nun geschieht,
So werden alle eure Taten
Nach Wunsch geraten.
Und eurer frommen Eltern Segen
Wird sich gedoppelt auf euch legen.
Wir aber wollen Gott mit Lob und Singen
Ein Dank- und Freudenopfer bringen.

22 8. CHORAL

Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet,

**Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe regnet.
Denke daran,
Was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe begegnet.**

**Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen.
Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen.**

**Er ist dein Licht,
Seele, vergiss es ja nicht;
Lobende, schließe mit Amen.**

And act wisely in all that you do.
May his spirit always be turned towards you.
If this now comes to pass,
All of your deeds
Will turn out as you desire.
And the blessing of your devout parents
Will be upon you twofold.
Meanwhile we shall bring a tribute of thanks and joy to God
With praise and with singing.

8. CHORALE

**Praise to the Lord, who doth prosper thy work
and defend thee;**

**Surely His goodness and mercy here daily attend thee.
Ponder anew
What the Almighty can do,
If with His love He befriend thee.**

**Praise to the Lord, O let all that is in me adore Him!
All that hath life and breath, come now with praises
before Him.**

**Let the Amen
Sound from His people again,
Gladly for aye we adore Him.**

*English translation (mov. 8): Catherine Winkworth,
from the English Hymnal 1906.*

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: June 2011 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Tuners: Akimi Hayashi, Matthieu Garnier (organ, BWV 120a/4)
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Marion Schwebel

Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and
high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Mixing: Ingo Petry

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2012, © Masaaki Suzuki 2012
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photo Hana Blažiková: © Luděk Sojka
Photo of Damien Guillon: © DR
Photo of Christoph Genz: © Nancy Horowitz
Photo of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Photo of Masaaki Suzuki: © 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-1961 © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Christoph Genz

Damien Guillon
Peter Kooij