BIS

Johann Sebastian Bach

BACH COLLEGIUM JAPAN

Masaaki Suzuki

47

Schwingt freudig euch empor

CANTATAS ▸27 ▸36 ▸47

SUPER AUDIO CD

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Cantatas 47 · Leipzig 1726

Schwingt freudig euch empor, BWV 36 *Endgültige Fassung/Final version* 28'15

Kantate zum 1. Advent (2nd December 1731 – revised version of a work from 1725–26)
Text: possibly adapted by Christian Friedrich Henrici (Picander); [2, 6, 8] Martin Luther 1524; [4] Philipp Nicolai 1599
Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

[Prima parte]

1 1. Chorus. *Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen* ... 3'53
2 2. Choral (Soprano, Alto). *Nun komm, der Heiden Heiland* ... 3'26
3 3. Aria (Tenore). *Die Liebe zieht mit sanften Schritten* ... 5'47
4 4. Chorale. *Zwingt die Saiten in Cythara* ... 1'09

Secunda pars

5 5. Aria (Basso). *Willkommen, werter Schatz!* ... 3'23
6 6. Chorale (Tenore). *Der du bist dem Vater gleich* ... 1'36
7 7. Aria (Soprano). *Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen* ... 8'01
8 8. Chorale. *Lob sei Gott, dem Vater, ton* ... 0'36

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, BWV 47 20'22

Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis (13th October 1726)
Text: Johann Friedrich Helbig 1720; [1] Lukas 14, 11; [5] Erasmus Alber 1557
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

9 1. [Chorus]. *Wer sich selbst erhöhet* ... 5'31
10 2. Aria (Soprano). *Wer ein wahrer Christ will heißen* ... 8'29
11 3. Recitativo (Basso). *Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde* ... 1'44
12 4. Aria (Basso). *Jesu, beuge doch mein Herze* ... 3'49
13 5. Choral. *Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn* ... 0'44

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, BWV 27 — 14'34

Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis (6th October 1726)
Text: anon.; [1] Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt 1695;
[3] Erdmann Neumeister; [6] Johann Georg Albinus 1649
Corno, Oboe I auch Oboe da caccia, Oboe II, Violino I, II, Viola,
Soprano, Alto, Tenore, Basso, Cembalo (o Organo) obligato, Continuo

14 1. [Choral e Recitativi (S, A, T]). *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?...* 4'27
15 2. Recitativo (Tenore). *Mein Leben hat kein ander Ziel ...* 0'55
16 3. Aria (Alto). *Willkommen! will ich sagen ...* 3'49
17 4. Recitativo (Soprano). *Ach, wer doch schon im Himmel wär! ...* 0'46
18 5. Aria (Basso). *Gute Nacht, du Weltgetümmel! ...* 3'21
19 6. Choral. *Welt, ade! ich bin dein müde ...* 1'09

Appendix

from Wer weiß, wie nahe mir mein Ende, BWV 27

20 3. Aria (Alto). *Willkommen! will ich sagen ...* *Organ version* 3'53
Oboe da caccia, Organo obligato, Continuo

TT: 68'27

Bach Collegium Japan *directed by* Masaaki Suzuki

Instrumental & vocal soloists:

Hana Blažíková *soprano* · Robin Blaze *counter-tenor*
Satoshi Mizukoshi *tenor* · Peter Kooij *bass*
Masamitsu San'nomiya *oboe d'amore*
Natsumi Wakamatsu *violin*

Bach Collegium Japan

CHORUS

Soprano:	**Hana Blažíková** · Minae Fujisaki · Yoshie Hida
Alto:	**Robin Blaze** · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki
Tenore:	**Satoshi Mizukoshi** · Yusuke Fujii · Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij** · Daisuke Fujii · Chiyuki Urano

ORCHESTRA

Corno:	Takeshi Hidaka
Oboe I/Oboe d'amore I/Oboe da caccia:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II/Oboe d'amore II :	Yukari Maehashi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu *leader*, Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Hiroshi Narita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Seiji Nishizawa
Bassono:	Yukiko Murakami
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

Schwingt freudig euch empor, BWV 36
Soar Joyfully Aloft

The cantata for the first Sunday in Advent, which Bach performed during the Leipzig church service on 2nd December 1731, will have been familiar to some of its listeners: in the preceding years it had already been heard in a similar if shorter form. Even that, however, was not the original form of the work: the compositional process began with a secular work from 1725, a cantata written for the birthday of a teacher, which opens with the same words as the later church cantata (BWV 36c). Here the text of the opening chorus is as follows:

Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,
ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht!
Doch haltet ein! Ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.

Soar joyfully aloft and reach the stars,
Ye wishes, until you see God before His throne!
But wait! A heart may not stray
In gratitude and obligation to its teacher.

We know nothing more as to the identity of the teacher in question. The most likely librettist is Bach's Leipzig 'poet in residence', Picander (Christian Friedrich Henrici (1700–1764]). Shortly afterwards, Bach used the cantata again: in late November 1725 or 1726 it was heard at the Köthen court to mark the birthday of Princess Friederike Wilhelmine von Anhalt-Köthen, on which occasion the text was reworked by Picander, with the opening words 'Steigt freudig in die Luft' ('Soar joyfully into the air', BWV 36a). And some years later, probably in 1735, it was performed in honour of a member of the Leipzig family of scholars Rivinus – again with a revised text, now starting 'Die Freude reget sich' ('Joy is stirring', BWV 36b).

Bach evidently viewed his congratulatory cantata of 1725 as especially successful – and thus it is all the more understandable that he also sought to adapt it for church use, with a sacred reworking of the text. When planning to do so, Bach must have regarded the joyful opening chorus as especially suitable for the first Sunday in Advent, as it calls to mind the gospel passage for that day (Matthew 21:1–9) describing Jesus' entry into Jerusalem and the people's jubilant shouts of 'Hosanna'. For the newly coined church cantata, Bach initially confined himself to the introductory chorus and the three arias from the original, adding only a final chorale: in other words, he did entirely without linking recitatives. Admittedly the result was not wholly satisfactory. It is hard to discern a link with the Advent story in the somewhat clumsy textual revisions of the three solo arias, in which the librettist kept all to closely to the originals; moreover, these movements appear in sequence without there being any particular relationship between them. Sometimes the secular origins of the music are also clearly evident. In the new version of the church cantata for the first Sunday in Advent in 1731, however, Bach remedies this situation by adding three strophes from the old Advent hymn *Nun komm, der Heiden Heiland* (*Now come, Saviour of the gentiles*). These serve to anchor the cantata to some extent in the Advent story, and to give it liturgical purpose and a clear focus. At the same time Bach divided the work into two parts, the first of which ends with what had originally been the concluding choral setting (albeit a different strophe from the same hymn). In the context of the church service the first part was heard before the sermon, and the second part after it.

From the very first bar, the introductory chorus of Bach's Advent cantata is full of joyful vitality. The *oboe d'amore* plays a leading role, with a charming theme that is supported by filigree string writing consisting of short entries, with occasional attempts by the first violin to enter into a *concertante* competition with the *oboe d'amore*. With its circling figurations and the ascending sequence of first entries, from the basses via the tenors and altos to the sopranos, the choir illustrates the 'Em-

porschwingen' ('soaring aloft'), and then the sopranos immediately reach for the 'Sterne' ('stars') with the top note a". The madrigal-like vocal writing alternates between free imitatory polyphony and relaxed chordal passages. A particular dramatic effect that is carried over from the secular cantata but seems surprising in a religious context is the sudden repudiation of all the previous words of encouragement, 'Doch haltet ein!' ('But stop!'), at which point even the orchestra falls silent for a moment.

In stark contrast to the lively, stylistically up-to-date opening chorus is the following duet for soprano and alto – a setting of the first strophe of Martin Luther's reworking of the old Advent hymn *Veni redemptor gentium* by Ambrose of Milan (c. 386). Here Bach develops the entire movement from the archaic hymn melody, not least the *basso ostinato* of the continuo instruments, which take sole responsibility for the prelude, interludes and postlude. This beginning of this *basso ostinato* theme also constantly brings the start of the hymn melody to the fore. Moreover, the hymn tune is present in the two vocal lines, which are strictly imitatory and unfold the melodic material line by line, admittedly in a more up-to-date, expressive form, supported and lent tonal colour by two *oboi d'amore*.

With the aria 'Die Liebe zieht mit sanften Schritten' ('With soft steps love attracts'), the tenor – pampered by the *oboe d'amore* (the traditional musical symbol of love) – returns us to the secular style of the opening chorus. In character and phrase structure the movement is dance-like throughout. In Bach's work the 'soft steps' are the dance steps of the then fashionable *passepied*. In the middle of the aria we encounter an image that is rich in tradition: the faithful soul as a bride, and Jesus as the bridegroom. This association is maintained in the fourth movement, a choral strophe from Philipp Nicolai's well-known *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (*How beautifully shines the morning star*, 1599).

In the second part of the cantata we once again find an alternation of stylistic worlds. The bass aria (fifth movement) with its striking call of 'Welcome', diverts our attention from the historical entry of Jesus into Jerusalem towards his symbolic entry into the hearts of the faithful. The sixth movement, however – a strophe from Luther's Advent hymn – is again characterized by an archaic tone. Bach presents his ideas as a sort of vocal-instrumental organ chorale: the melody is performed as a *cantus firmus* in long note values by the tenor, surrounded by two thematically independent and strictly imitatory *oboi d'amore* and by a *basso continuo* dominated by *ostinato* figures.

Next comes the soprano aria 'Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen' ('Also with muted, soft voices'), charming and playful. In accordance with the keyword at the beginning of the text, the solo violin plays with mute (*con sordino*). In the middle section, to the words 'Denn schallet nur der Geist dabei' ('For, if the soul can be heard among them'), we find all manner of echo effects between the solo voice and solo instrument – a feature which admittedly has little to do with the Advent message. All the more emphatically, the final strophe of Luther's hymn – with its praise of the Holy Trinity – places the cantata within the context of a church service.

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, BWV 47
For Whosoever Exalteth Himself

The mighty opening chorus of Bach's cantata heard at the Leipzig church service on the seventeenth Sunday after Trinity in 1726 (13th October) must have made a lasting impact on the more receptive listeners, with the Biblical words of exaltation and abasement, pride and humility making a deep impression. Jesus' words are the last verse of the Sunday gospel passage (Luke 14: 1–11). A baroque composer could hardly have wished for a more flexible text: the 'up' and 'down' of exaltation and

abasement are an open invitation to depict the text illustratively with rising and falling melodies. The text, with its four lines linked together into a whole, is turned by Bach into a large-scale choral fugue, the themes of which reflect the 'up' and 'down' and constantly illustrate them anew in three contrapuntally dense development sections. Bach, however, was not content to be merely a skilful illustrator. The choral writing is part of a formal conception that is to some extent symphonic: the thematically independent orchestra provides a framework for the vocal parts, and its characteristic echo effects between the strings and wind instruments are superimposed on the choral writing, thereby binding the vocal and instrumental spheres closely together.

The text for the cantata is of limited literary merit; it comes from the cycle *Auffmunterung zur Andacht* (*Encouragement to Worship*, 1720) by the Eisenach court official Johann Friedrich Helbig (1680–1722). Despite its poetic weaknesses, however, this text inspired Bach to compose three wonderful arias. In the soprano aria, he contrasts humility, depicted in exquisite music, with pride, represented by grand gestures. The agile instrumental solo part is allocated in Bach's score to the organ, but in the original set of parts (possibly prepared for a repeat performance) this survives only in Bach's own arrangement for an unspecified instrument – in all probability a violin.

The bass aria (fourth movement) is set as a chamber-music-like quartet, in which the oboe, violin and voice are closely intertwined above the peaceful tread of the *basso continuo*. This is a contrapuntally dense movement in which Bach must have intended to address the 'connoisseurs and amateurs' in his audience, but at the same time its poised seriousness impressively embodies the prayer-like attitude of the text. Nowadays one point in this text requires explanation: the words 'der erste Höllenbrand' ('the first fire of hell') refer to Lucifer, the fallen angel who, according to an old church tradition, rose up presumptuously in pride against God, and was then cast out of heaven and banished to hell. The cantata ends with a strophe from the hymn *Warum betrübst du dich, mein Herz* (*Why are you afflicted, my heart*; 1557) by Luther's pupil Erasmus Alber – a brief, simply expressed prayer.

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, BWV 27
Who Knows How Close I Am to my End?

Bach's cantata for the sixteenth Sunday after Trinity in 1726 (6th October of that year) takes the gospel passage for that day (Luke 7: 11–17) – with its description of the raising from the dead of the young man of Nain – as the basis for a meditation upon our own death in the expectation of resurrection at the end of time. The starting point of the cantata is the first strophe of a well-known elegy by Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1672–1737). The unknown librettist has expanded this strophe – and accentuated its content – by inserting sections of recitative: here we think of our own death with sorrow and anxiety. The following recitative declares that life's true goal is to die in a blessed state. The text of the third movement, the aria 'Willkommen! will ich sagen' ('Welcome, I shall say') follows on from this, as a profession of readiness for death. The next two movements tell of the longing for heaven (fourth movement) and renunciation of the world (fifth movement), and both of these motifs are taken up in the concluding strophe from an elegy by Johann Georg Albinus (1624–79).

In the introductory chorus Bach strikes a note of grim earnestness. Minor triads and dissonances above an oppressive pedal point form the basis of the sound image; from this emerge the lamenting voices of two oboes, closely interwoven imitatively. The choral writing, with a 3/4 variant of the well-known chorale melody *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*Whoever lets only the dear God reign*) in the soprano, is simple and homophonic; on occasion the three lower voices sol-

emnly repeat the text beneath a long-held final note from the soprano. Only the last line is more elaborately formulated, with brief pre-echoes in the lower voices. This artlessness lends the pensive recitative entries of the soprano, the alto and finally the tenor even greater emphasis.

The cantata's two arias are display pieces of a kind unequalled by any of Bach's contemporaries. For the alto aria 'Willkommen! will ich sagen' ('Welcome, I shall say'; third movement) Bach has chosen to write for *oboe da caccia* and *obbligato* keyboard – an exquisite combination of instruments, unique in its period. According to Bach's score, the keyboard part was intended to be played on the harpsichord. The surviving parts, however, include only an organ part here, which moreover may date from a later repeat performance, so it remains unclear whether in 1726 the aria was performed with harpsichord or organ accompaniment. Connoisseurs will recognize that the keyboard writing speaks a highly individual language: here Bach imitates lute music, not unlike similar writing in the bass arioso in the same key in the *St John Passion*, 'Betrachte, meine Seel' ('Consider, my soul') – perhaps a symbolic allusion to the old tradition in pictorial art of portraying Death as a lute player.

The bass aria (fifth movement) derives its musical attributes from the contrast indicated in the text between renunciation of the world ('Gute Nacht' – 'Good night') and hatred of it ('du Weltgetümmel' – 'turmoil of the world'). The former is portrayed, dirge-like, in the manner of a poignant sarabande, whilst the latter is described in the orchestra with powerful, tumultuous motifs.

In the final chorale Bach does something very unusual. The setting of the strophe 'Welt ade! Ich bin dein müde' ('O world, farewell! I am weary of you') is not a composition by Bach himself, but a five-part version by Johann Rosenmüller (1620–84 – a former teacher at the Thomasschule and organist at the Nicolaikirche) from a funeral piece written in 1649 that was published in 1652 and included with the title 'Valet und Trost-Lied eines Sterbenden' ('Farewell and Comforting Song of a Dying Man') in Gottfried Vopelius's *Neu Leipziger Gesangbuch*. This songbook was probably Bach's source. For those who attended the church service in Leipzig, the chorale's final choral will have been perceived not as 'just any' hymn strophe but rather a well-known quotation from the familiar customs surrounding the last rites, and the tradition of funeral music.

© Klaus Hofmann 2009

Production Notes

BWV 47/2

Both BWV 27 and BWV 47 continue to present problems as regards the selection of *obbligato* instruments in the arias.

To begin with, the second movement in BWV 47 has an *obbligato* part that looks as though it should be played on the organ or the violin; the writing in the second half in particular is highly violinistic in character. In the autograph score Bach has written an incomplete instruction ('Aria Organo è') regarding the instrumentation. He thus seems to have broken off writing any specification of instrumentation half way through, although on the cover of the score are the words 'Organo obligato'. Organs in the Leipzig area at that time were generally tuned at 'Chorton' pitch (a'=c.465). In order to compensate for the difference between this pitch and the 'Kammerton' pitch at which the strings and the wind instruments would have been tuned, the organ parts would be notated a major second lower. In the case of this cantata, however, the transposed organ part included in the original set of parts for the second movement contains only the continuo part, and there is no sign of an *obbli-*

gato part. There also exists a separate part that Bach himself created when the work was re-performed in or after 1734. It bears the title 'Organo', but this would appear to have been added at a later date. The music has not been transposed for the organ, however, and the double-stops that appear in the second half of the second movement have been revised extensively from those that appear in the autograph score – clearly in such a manner as to make them readily playable on the violin. It is nevertheless quite possible to perform the *obbligato* part on the violin while still adhering to the autograph full score.

To judge from these materials, the possibility that the *obbligato* part was played on the organ on the occasion of the first performance cannot be excluded, but on a musical level the part was clearly conceived with the violin in mind, and for this reason it is here performed on that instrument.

BWV 27/3

The problem posed by the third movement of this cantata is whether to use the harpsichord or the organ to play the *obbligato* part. In the autograph score the movement exists in a rough draft and a fair copy, the former with the indication 'Aria à Haub da Caccia e Cembalo obligato' and the latter without any indication regarding the scoring. This *obbligato* part, however, does not appear in the organ part, and another extant part entitled 'Organo obligato' is not transposed for the organ. Furthermore, this title has been added by someone other than the copyist Meißner, and there is a possibility therefore that it may not have been intended for the organ. For the present performance of the complete cantata we have chosen to use the harpsichord, as Bach indicated in his rough draft, but have also included a version using the organ as an appendix.

© 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 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 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 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. 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.

In his native Japan, the tenor **Satoshi Mizukoshi** is in demand as the Evangelist in Bach's Passions, and has also taken part in performances of numerous Bach cantatas. Since 1997 he has sung regularly with the Bach Collegium Japan, also appearing as soloist at international festivals such as the Ansbach Bachwoche in Germany and the Festival de Música de Canarias. Satoshi Mizukoshi earned a bachelor's and master's degree in classical and early music singing at the Tokyo University of the Arts, and is currently pursuing advanced studies in singing and historical performance practice at the Royal Conservatory in The Hague, working with Peter Kooij, Rita Dams and Michael Chance. In Europe he sings as member of ensembles such as Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor and Sette Voci, and was invited as soloist to Europa Cantat XVII Utrecht in 2009.

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.

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

Die Kantate zum 1. Advent, die der Thomaskantor am 2. Dezember 1731 im Leipziger Gottesdienst zur Aufführung brachte, wird manchem seiner Zuhörer bekannt vorgekommen sein. Denn in den Jahren zuvor war sie schon einmal in ähnlicher, aber kürzerer Form erklungen. Doch war auch dies nicht die Originalgestalt des Werkes gewesen: Am Anfang der Entwicklung stand vielmehr ein weltliches Werk aus dem Jahre 1725, eine Kantate zum Geburtstag eines Lehrers, die mit denselben Worten wie die spätere Kirchenkantate beginnt (BWV 36c). Der Text des Eingangschors lautet hier:

Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,
ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht!
Doch haltet ein! Ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.

Über die Person jenes Lehrers ist nichts Näheres bekannt. Als Verfasser des Textes wird Bachs Leipziger Hausdichter Picander, bürgerlich Christian Friedrich Henrici (1700–1764), vermutet. Bach hat die Kantate bald darauf erneut verwendet: Ende November 1725 oder 1726 erklang sie am Köthner Hof zum Geburtstag der Fürstin Charlotte Friederike Wilhelmine von Anhalt-Köthen in einer Umdichtung Picanders mit dem Textbeginn „Steigt freudig in die Luft“ (BWV 36a). Und mehrere Jahre später, wahrscheinlich 1735, erlebte sie, erneut umgedichtet, nun als „Die Freude reget sich“ (BWV 36b), eine Aufführung zu Ehren eines Mitglieds der Leipziger Gelehrtenfamilie Rivinus.

Offensichtlich betrachtete Bach seine Glückwunschkantate von 1725 als besonders gelungen. Um so verständlicher ist, dass er sie in geistlicher Umdichtung auch der gottesdienstlichen Verwendung zugänglich zu machen trachtete. Bei den Überlegungen hierzu mag der von Jubel erfüllte Eingangschor Bach als besonders geeignet für eine Musik zum 1. Advent erschienen sein, erinnert doch an diesem Tag die Evangelienlesung Matthäus 21,1–9 an den Einzug Jesu in Jerusalem und die jubelnden Hosianna-Rufe des Volkes. Für die neu gewonnene Kirchenkantate beschränkte sich Bach zunächst auf den Eingangschor und die drei Arien der Vorlage und fügte lediglich einen Schlusschoral hinzu, verzichtete also ganz auf verbindende Rezitative. Das Ergebnis konnte freilich nicht wirklich befriedigen: Die nicht sehr gewandten Umdichtungen, deren Bearbeiter sich allzu eng an die Vorlagen hält, lassen besonders in den drei Soloarien den Bezug zum Adventsgeschehen kaum erkennen und sind ohne enge innere Verbindung aneinandergereiht. Zudem scheint in der Musik doch recht deutlich der weltliche Ursprung durch. Bei der Neufassung der Kirchenkantate zum 1. Advent 1731 aber schafft Bach Abhilfe, indem er das Werk um drei Strophen des alten Adventsliedes *Nun komm, der Heiden Heiland* erweitert. Sie verankern nun gewissermaßen die Kantate fest auf adventlichem Grund, geben ihr liturgische Eindeutigkeit und einen klaren inhaltlichen Bezug. Zugleich untergliedert Bach die Kantate in zwei Teile, deren erster nun mit dem ehemaligen Schlusschoralsatz (allerdings mit einer anderen Textstrophe) abgerundet wird. Im gottesdienstlichen Ablauf erklang der erste Kantatenteil vor, der zweite nach der Predigt.

Der Eingangschor der Bach’schen Adventskantate ist vom ersten Takt an erfüllt von heiterer Beschwingtheit. Zu der führenden Partie der Oboe d’amore mit ihrem anmutigen Thema gesellt sich ein filigraner Streichersatz mit knappen Einwürfen, und verschiedentlich lässt sich die erste Violine auf einen konzertanten Wettstreit mit dem Blasinstrument ein. Der Chorpart zeichnet mit kreisenden Figuren wie auch mit dem imitatorischen Aufstieg des ersten Einsatzes vom Bass über Tenor und Alt zum Sopran das „Emporschwingen“ nach, und gleich darauf greift der Sopran mit dem Spitzenton a" nach den „Sternen“. Der madrigalisch gehaltene Vokalsatz wechselt zwischen freier imitatorischer Polyphonie und aufgelockertem Akkordsatz. Ein

besonderer dramaturgischer Effekt, der aus der weltlichen Urfassung übernommen ist, in der Kirchenkantate aber doch überrascht, ist der plötzliche Widerruf aller vorhergehenden Ermunterung mit den Worten „Doch haltet ein!“, bei dem sogar das Orchester einen Augenblick lang verstummt.

In scharfem Kontrast zu dem lebhaften, stilistisch ganz der Gegenwart verbundenen Eingangschor steht das anschließende Duett von Sopran und Alt über die Eingangsstrophe von Martin Luthers Nachdichtung des altkirchlichen Adventshymnus *Veni redemptor gentium* des Ambrosius von Mailand (um 386). Dabei entwickelt Bach alles aus der archaischen Liedmelodie: den Basso ostinato der Continuo-Instrumente, der Vorspiel, Zwischenspiele und Nachspiel allein bestreitet und mit seinem Themenkopf unablässig den Melodiebeginn zur Geltung bringt, ebenso wie die beiden streng imitatorisch geführten Singstimmen, die die Melodiesubstanz, freilich in moderner, expressiver Umprägung Zeile für Zeile entfalten, dabei gestützt und klanglich eingefärbt von zwei Oboi d’amore.

Mit der Arie „Die Liebe zieht mit sanften Schritten“ des von der Oboe d’amore (dem Klangsymbol der Liebe) umschmeichelten Tenors (Satz 3) kehrt die weltliche Stilsphäre des Eingangschors zurück. Der Satz ist in Charakter und Periodik durchgehend tänzerisch gehalten: Die „sanften Schritte“ sind in Bachs Komposition die Tanzschritte des damals modischen Passepied. An das im Mittelteil der Arie auftretende traditionsreiche Bild von der gläubigen Seele als der Braut und Jesus als dem Bräutigam knüpft die als 4. Satz folgende Choralstrophe aus Philipp Nicolais wohlbekanntem *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (1599) an.

Im zweiten Teil der Kantate vollzieht sich noch einmal ein doppelter Wechsel der Stilsphären. Die Bass-Arie (Satz 5) mit ihrem markanten Willkommensruf lenkt den Blick vom historischen Einzug Jesu in Jerusalem auf den symbolischen Einzug in die Herzen der Gläubigen. Ein archaischer Zug ist wiederum der folgenden Strophe aus Luthers Adventslied eigen (Satz 6). Bach präsentiert sie als eine Art vokal-instrumentalen Orgelchoral: Die Liedweise wird in breiten Notenwerten als Cantus firmus vom Tenor vorgetragen, umspielt von zwei mit eigener Thematik streng imitatorisch geführten Oboi d’amore und einem von Ostinatofiguren beherrschten Basso continuo.

Lieblich und verspielt schließt sich die Sopran-Arie „Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen“ an. Die Solovioline wird, dem Stichwort im Textbeginn entsprechend, gedämpft („con sordino“) gespielt, und im Mittelteil ereignet sich zu den Worten „Denn schallet nur der Geist dabei“ allerhand Echospiel zwischen Singstimme und Soloinstrument, das freilich mit der Adventsbotschaft nicht mehr viel zu tun hat. Um so nachdrücklicher bindet die Schlussstrophe des Lutherliedes mit ihrem Lobpreis der göttlichen Dreifaltigkeit die Kantate in den gottesdienstlichen Zusammenhang ein.

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, BWV 47

Den Empfänglichen unter den Leipziger Gottesdienstbesuchern am 17. Sonntag nach Trinitatis, dem 13. Oktober des Jahres 1726 muss Bachs mächtiger Eingangschor noch lange nachgegangen sein und die biblische Sentenz von Erhöhung und Erniedrigung, von Stolz und Demut sich tief eingeprägt haben. Das Jesuswort ist der letzte Vers des Sonntagsevangeliums Lukas 14,1–11. Es ist ein Text, wie ihn ein Barock-Komponist sich nicht plastischer wünschen könnte: Das Auf und Ab von Erhöhung und Erniedrigung fordert geradezu heraus zur bildhaften Textdarstellung in auf- und absteigenden Melodieverläufen. Bach hat aus dem mehrgliedrigen Text eine weiträumige Chorfuge geschaffen, deren Themen dieses Auf und Ab nachbilden und in drei kontrapunktisch dichten Durchführungen immer wieder neu illustrieren. Allerdings belässt es Bach nicht bei kunstvoller Veranschau-

lichung. Das Chorgeschehen ist Teil einer gewissermaßen symphonischen Formkonzeption, in der das Orchester mit selbständiger Thematik dem Vokalpart rahmend und gliedernd gegenübertritt und mit seinem charakteristischen Echospiel zwischen Streichern und Bläsern immer wieder auch den Chorsatz überlagert und so vokale und instrumentale Sphäre eng miteinander verbindet.

Die nicht sonderlich gewandte Kantatendichtung aus dem Jahreszyklus *Auffmunterung zur Andacht* (1720) des Eisenacher Hofbeamten Johann Friedrich Helbig (1680–1722) hat Bach trotz ihrer poetischen Schwächen zu zwei wunderbaren Arien inspiriert. In der Sopran-Arie stellt Bach der in feinen Tönen besungenen Demut die mit heftigen Gesten gezeichnete Hoffart gegenüber. Der bewegte instrumentale Solopart ist in Bachs Partitur der Orgel zugedacht; der Originalstimmensatz enthält ihn allerdings nur in einer von Bach selbst – möglicherweise erst für eine Wiederaufführung – vorgenommenen Einrichtung für ein ungenanntes Instrument, allem Anschein nach eine Violine.

Die Bass-Arie (Satz 4) ist als kammermusikalischer Quartettsatz gestaltet, in dem Oboe, Violine und Singstimme sich in enger Verflechtung über dem ruhig dahinschreitenden Basso continuo verbinden, ein kontrapunktisch dichtes Stück Musik, bei dem Bach besonders an die „Kenner und Liebhaber“ unter seinen Zuhörern gedacht haben mag, das aber in seiner gesammelten Ernsthaftigkeit zugleich eindrücklich die Gebetshaltung des Textes verkörpert. Dieser selbst bedarf heute an einer Stelle der Erläuterung: Die Wendung vom „ersten Höllenbrand“ bezieht sich auf Luzifer, den gefallenen Engel, der nach einer altkirchlichen Tradition sich einst in anmaßendem Hochmut gegen Gott erhob und daraufhin aus dem Himmel ausgestoßen und in die Hölle verbannt wurde. – Den Beschluss der Kantate bildet eine Strophe aus dem Lied *Warum betrübst du dich, mein Herz* des Luther-Schülers Erasmus Alber (1557), ein kurzes, in schlichten Worten gehaltenes Gebet.

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, BWV 27

Bachs Kantate für den 16. Sonntag nach Trinitatis 1726, den 6. Oktober des Jahres, nimmt das Tagesevangelium Lukas 7, 11–17 mit dem Bericht von der Auferweckung des Jünglings zu Nain zum Ausgangspunkt einer Meditation über den eigenen Tod in der Erwartung der eigenen Auferstehung am Ende der Zeit. Ausgangspunkt der Kantate ist die erste Strophe eines bekannten Sterbeliedes von Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt (1672–1737). Der unbekannte Kantatendichter hat die Strophe durch eingeschaltete Rezitativzeilen erweitert und inhaltlich vertieft: Voller Sorge und Bangen wird hier des eigenen Todes gedacht. Das folgende Rezitativ (Satz 2) erklärt es zum eigentlichen Ziel des Lebens, selig zu sterben. Die Arienverse „Willkommen! will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt“ (Satz 3) schließen sich gedanklich daran an als Bekenntnis der Sterbensbereitschaft. Die beiden folgenden Sätze sprechen von Himmelssehnsucht (Satz 4) und Weltentsagung (Satz 5), und beide Motive werden aufgenommen in der abschließenden Sterbeliedstrophe von Johann Georg Albinus (1624–1679).

Bach schlägt im Eingangschor Töne düsteren Ernstes an. Molldreiklänge und Dissonanzen über einem lastenden Orgelpunkt grundieren das Klangbild, aus dem sich die klagenden Stimmen zweier in enger Imitation verflochtener Oboen erheben. Der Chor mit der geläufigen Choralmelodie („Wer nur den lieben Gott lässt walten“) – allerdings in den Dreivierteltakt gewendet – im Sopran, ist schlicht homophon gesetzt, gelegentlich mit feierlich ausklingenden Textwiederholungen der drei Unterstimmen unter dem ausgehaltenen Schlusston des Soprans, nur die Schlusszeile ist mit knappen Vorimitationen der Unterstimmen etwas kunstvoller ausgestaltet. Um so nachdrücklicher treten die gedankenvollen Rezitativeinwürfe des Soprans, dann des Alts, schließlich des Tenors hervor.

Die beiden Arien der Kantate sind Kabinettstücke, wie man sie wohl bei keinem der Zeitgenossen Bachs findet. Für die Alt-Arie „Willkommen! will ich sagen“ (Satz 3) hat Bach die wohl in seiner Epoche einmalig exquisite Instrumentalbesetzung mit Oboe da caccia und obligatem Tasteninstrument gewählt. Dabei ist der Part des Tasteninstruments nach Bachs Partitur für Cembalo bestimmt; unter den erhaltenen Originalstimmen findet sich allerdings nur eine solche für Orgel, die zudem möglicherweise von einer späteren Wiederaufführung stammt, so dass letzten Endes unklar bleibt, ob die Arie 1726 mit Cembalo- oder Orgelbegleitung erklang. Der Satztypus des Tastenparts spricht für den Kenner eine eigene Sprache: Bach imitiert hier einen Lautensatz, nicht unähnlich dem des Bass-Ariosos gleicher Tonart in der *Johannes-Passion* „Betrachte, meine Seel“ – vielleicht in klangsymbolischer Anspielung an die alte bildnerische Tradition, den Tod als Lautenspieler darzustellen.

Die Bass-Arie (Satz 5) bezieht ihre musikalische Charakteristik aus dem im Text vorgegebenen Kontrast von Weltentsagung („Gute Nacht“) und Weltverachtung („du Weltgetümmel“), das eine im Ton einer Trauermusik dargestellt in der Manier einer pathetischen Sarabande, das andere im Orchester beschrieben mit Motiven heftigen Tumults.

Etwas ganz Ungewöhnliches hält Bach mit dem Schlusschoral bereit: Die Strophe „Welt ade! Ich bin dein müde“ erklingt nicht in seiner eigenen Komposition, sondern im fünfstimmigen Satz des einstigen Leipziger Thomasschullehrers und Nikolai-Organisten Johann Rosenmüller (1620–1684), einer 1649 entstandenen Trauermusik, die 1652 im Druck erschien und 1682 unter dem Titel „Valet und Trost-Lied eines Sterbenden“ als mehrstimmiger Satz in das *Neu Leipziger Gesangbuch* von Gottfried Vopelius aufgenommen wurde. Dieses Gesangbuch dürfte Bach als Vorlage gedient haben. Für die Leipziger Gottesdienstbesucher wird der Schlusschoral der Kantate nicht „irgendeine“ Kirchenliedstrophe gewesen sein, sondern ein wohlbekanntes Zitat aus vertrautem Brauchtum der Sterbebegleitung und der Trauermusikpraxis.

© Klaus Hofmann 2010

Anmerkungen zu dieser Aufnahme

BWV 47/2

Bei sowohl BWV 27 als auch BWV 47 stellt sich die Frage, welches Obligato-Instrument in den Arien verwendet werden soll.

Die Obligato-Stimme im zweiten Satz von BWV 47 scheint für Orgel oder Violine geschrieben worden zu sein; besonders der zweite Teil ist vom Charakter her sehr violinistisch. Im Autograph der Partitur hat Bach eine unvollständige Instrumentations-Anweisung gegeben: „Aria Organo è“. Er scheint also die genauere Anweisung auf halbem Wege abgebrochen zu haben, auch wenn auf dem Titelblatt der Partitur die Worte „Organo obligato“ vermerkt sind. Die Orgeln im Leipziger Raum waren zu der damaligen Zeit üblicherweise im Chorton gestimmt (a' = ca. 465). Um den Unterschied zwischen dieser Stimmung und der Stimmung nach dem Kammerton, in dem die Streicher und Bläser gestimmt waren, auszugleichen, wurden die Orgelstimmen eine große Sekunde tiefer notiert. Bei dieser Kantate jedoch enthält die transponierte Orgelstimme, die Teil des Originalstimmensatzes für den zweiten Satz ist, nur den Continuo-Part, und es gibt keinerlei Hinweise auf eine Obligato-Stimme. Es existiert eine weitere, separate Stimme, die Bach für eine Wieder-Aufführung 1734 oder später schrieb. Sie trägt den Titel „Organo“, was aber zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden zu sein scheint. Die Musik ist nicht für Orgel transponiert worden, und die Doppelgriffe im zweiten Teil des zweiten Satzes sind

offensichtlich so überarbeitet worden, dass sie auf der Geige bequem spielbar sind. Es ist also möglich, den Obligato-Part auf der Violine zu spielen und sich dabei trotzdem an die autographe Partitur zu halten.

Aufgrund des vorliegenden Materials können wir nicht ausschließen, dass die Obligato-Stimme bei der Erstaufführung möglicherweise auf der Orgel gespielt wurde; auf einer musikalischen Ebene ist dieser Part aber ganz offensichtlich für eine Violine erdacht worden, und daher haben wir uns entschieden, dieses Instrument dafür zu wählen.

BWV 27/3

Im dritten Satz dieser Kantate stellt sich die Frage, ob der Obligato-Part von der Orgel oder dem Cembalo übernommen werden soll. In der autographen Partitur gibt es zwei Versionen des Satzes, eine Rohfassung und eine Reinschrift, wobei erstere die Anmerkung „Aria à Haub da Caccia e Cembalo obligato“ enthält und bei letzterer keine Anweisung die Instrumentierung betreffend existiert. Diese Obligato-Stimme taucht nicht in der Orgel-Stimme auf, und ein weiterer überlieferter Part mit dem Titel „Organo obligato“ ist nicht für die Orgel transponiert. Außerdem ist dieser Titel nicht von dem Kopisten Meißner hinzugefügt worden, so dass die Möglichkeit besteht, dass die Stimme ursprünglich gar nicht für die Orgel geschrieben wurde.

Wir haben uns für das Cembalo entschieden, wie es Bach in der Rohfassung vorschreibt. Zur Ergänzung haben wir aber auch eine Orgel-Version eingespielt

© 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 Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent

und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

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

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

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 *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements 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.

In seiner Heimat Japan ist der Tenor **Satoshi Mizukoshi** ein gefragter Evangelist in Bachs Passionen. Darüber hinaus hat er auch in zahlreichen Bach-Kantaten gesungen. Seit 1997 ist er regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan aufgetreten, auch als Solist bei internationalen Festivals wie der Bachwoche Ansbach oder dem Festival de Música de Canarias. Satoshi Mizukoshi studierte an der Tokyo University of the Arts Gesang in der Richtung Klassik/Alte Musik und vervollständigt zurzeit seine Ausbildung in Gesang und Historischer Aufführungspraxis am Königlichen Konservatorium in Den Haag bei Peter Kooij, Rita Dams und Michael Chance. In Europa ist er Mitglied von Ensembles wie Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor und Sette Voci, und 2009 wurde er eingeladen, als Solist an Europa Cantat XVII in Utrecht teilzunehmen.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konserva-

torium 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 am Königlichen Konservatorium 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.

Schwingt freudig euch empor, BWV 36
Brandissez bien haut votre joie

Cette cantate pour le 1er dimanche de l'Avent que le cantor de Saint-Thomas à Leipzig créa lors du service religieux du 2 décembre 1731 put sembler familière à plusieurs des fidèles présents. En effet, celle-ci avait déjà été jouée quelques années auparavant sous une forme plus courte. Mais il ne s'agissait pas là de la version originale de l'œuvre : au tout-début de son développement, il s'agissait d'une œuvre profane conçue en 1725 pour l'anniversaire d'un professeur et qui commençait par le même texte que la cantate religieuse (BWV 36c) ultérieure. Le texte du chœur initial est ainsi :

Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,
ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht!
Doch haltet ein! Ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.

Élevez-vous joyeusement vers le haut et traversez les étoiles,
Souhaits, jusqu'à ce que Dieu vous voient près de son trône !
Mais, arrêtez ! un cœur n'a pas besoin d'aller si loin,
En remerciements et devoir à son professeur.

On ne sait rien de l'identité de ce professeur. L'auteur du livret est vraisemblablement le poète officiel de Leipzig, Christian Friedrich Henrici (1700–1764), mieux connu sous le nom de Picander. Bach réutilisera bientôt cette cantate : fin novembre 1725 ou 1726, on put l'entendre à la cour de Köthen à l'occasion de la naissance de la princesse Charlotte Friederike Wilhelmine von Anhalt-Köthen avec un nouveau texte de Picander qui commence par les mots de *Steigt freudig in die Luft* [*Élevez-vous joyeusement dans les airs*] (BWV 36b). Plusieurs années plus tard, vraisemblablement en 1735, l'œuvre reprit vie à nouveau, encore une fois avec un nouveau texte, cette fois-ci avec le titre de *Die Freude reget sich* [*La joie s'élève*] lors d'une exécution en l'honneur d'un membre de la famille de savants leipzigois Ravinus.

Manifestement, Bach trouvait sa cantate anniversaire de 1725 particulièrement bien tournée. On le constate au fait qu'il chercha à l'adapter en fonction d'un contexte religieux en lui donnant un livret au contenu spirituel. De plus, le chœur initial rempli de joie a pu sembler approprié au premier dimanche de l'Avent alors que l'évangile du jour, Matthieu 21, 1 à 9, évoque l'entrée de Jésus à Jérusalem accueilli par les cris joyeux de la foule. Pour la nouvelle version de cette cantate, Bach se limite d'abord au chœur initial et aux trois airs du modèle, ajoute un choral conclusif et se passe des récitatifs qui relient les airs les uns aux autres. Le résultat ne pouvait évidemment pas être vraiment satisfaisant : les trois livrets, qui n'ont guère de liens entre eux et dont l'arrangeur se garde de s'éloigner du modèle, font entendre trois airs qui n'ont que peu à voir avec l'Avent et qui se suivent sans trop de relation. De plus, l'origine profane de la musique est clairement perceptible. Lors de la nouvelle version de la cantate religieuse pour le premier dimanche de l'Avent en 1731 Bach réussit cependant à corriger l'œuvre en lui adjoignant trois strophes de l'ancien cantique de l'Avent *Nun komm, der Heiden Heiland* [*Maintenant viens, Sauveur des païens*]. Cet ajout ancre solidement pour ainsi dire la cantate dans le contexte de l'Avent, lui donne une signification liturgique et clarifie son contenu. En même temps, Bach articule la cantate en deux parties. La première se termine maintenant par un choral conclusif (avec un autre texte). Lors de son exécution dans un contexte liturgique, le prêche sépare les deux parties de la cantate.

Le chœur initial de la cantate de l'Avent est, dès la première mesure, tout de légèreté sereine. À la partie directrice de hautbois d'amour avec son thème gracieux s'ajoutent le filigrane des cordes avec leurs courtes interventions parmi lesquelles le premier violon se joint au hautbois comme dans un concours concertant. Le chœur avec ses motifs tournants ainsi que l'imitation de la première entrée de la basse au ténor, puis de l'alto au soprano, évoquent l'« élévation » [Emporschwingen] suivie immédiatement de la note la plus élevée au soprano, la, qui évoque les « étoiles » [Sternen]. L'écriture vocale madrigalesque passe de la polyphonie imitative à des accords dispersés. Le soudain appel révoquant les encouragements avec les mots de « Doch haltet ein ! » [Mais, arrêtez !] et qui parvient même à faire taire l'orchestre un instant réalise un effet dramaturgique, efficace mais surprenant, repris ici de la version originale profane.

Le duo de soprano et d'alto du mouvement suivant qui reprend la strophe initiale de l'adaptation de Martin Luther de l'ancien hymne de l'Avent *Veni redemptor gentium* d'Ambroise de Milan (v. 386) établit un contraste marqué avec le chœur initial, animé et stylistiquement lié à son époque. Bach développe l'ensemble du mouvement à partir de l'ancien cantique, notamment la basse obstinée des instruments du continuo qui prend la responsabilité du prélude, des interludes et du postlude. Le commencement du thème de basse obstinée remet constamment le début de la mélodie du cantique en évidence. De plus, la mélodie du cantique se retrouve dans les deux lignes vocale qui sont traitées en imitation stricte et qui exposent le matériau mélodique vers après vers dans une forme plus actuelle et plus expressive à laquelle les deux hautbois d'amour confèrent une couleur additionnelle.

L'univers stylistique profane du chœur initial revient dans l'air « Die Liebe zieht mit sanften Schritten » [L'amour avec des pas délicats] (troisième mouvement) du ténor caressé par le hautbois d'amour (symbole, qui s'en étonnera, de l'amour). Le mouvement est caractérisé par un caractère dansant qui revient périodiquement : les « pas délicats » sont évoqués par Bach avec les pas du passepied, une danse alors populaire. Le quatrième mouvement dont la strophe de choral est le cantique bien connu *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [*Comme brille l'étoile du matin*] de Philipp Nicolai

(1599) est relié par son contenu à l'image à la tradition riche de l'âme du croyant en tant qu'épouse et de Jésus en tant qu'époux à la section centrale du mouvement précédent.

Un double changement stylistique se fait entendre dans la seconde partie de la cantate. L'air de basse (cinquième mouvement) avec son appel de bienvenue à la rythmique marquée attire le regard de l'entrée historique de Jésus à Jérusalem vers l'entrée symbolique dans le cœur du croyant. Une allure archaïque est attribuée encore une fois à la strophe suivante tirée du cantique de l'Avent de Luther (sixième mouvement). Bach la présente comme une sorte de choral pour orgue tant vocal qu'instrumental : la partie vocale est exposée par de longues valeurs de notes au ténor sur laquelle deux hautbois d'amour exposent leur propre matériau thématique dans une écriture imitative stricte et une basse continue dominée par les motifs en *ostinato*.

L'air de soprano, « Auch mit gedämpften, schwachem Stimmen » [Aussi d'une voix douce et voilée], est gracieux et enjoué. Le premier violon est, conformément au mot-clé du début du texte, voilé (*con sordino*). Dans la section centrale, aux mots de « Denn schallet nur der Geist dabei » [Car il suffit que l'esprit y participe], on entend un effet d'écho entre la voix et l'instrument soliste qui n'a pour ainsi dire plus grand-chose à voir avec l'Avent. La strophe conclusive du cantique de Luther termine la cantate avec expression et insère, avec son chant de louange, la Sainte Trinité divine dans le contexte liturgique.

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, BWV 47

Celui qui s'élève sera abaissé

Les fidèles qui assistèrent au service de ce dix-septième dimanche après la Trinité le 13 octobre 1726 se sont sûrement souvenus pendant longtemps du chœur initial et de la maxime de la bible sur l'élévation et l'abaissement, sur la fierté et l'humilité. Cette phrase de Jésus est le dernier verset de l'évangile de ce dimanche, Luc 14, 1 à 11. Il s'agit d'un texte qu'un compositeur de l'époque baroque ne saurait souhaiter davantage plastique. Les « hauts et les bas » de l'élévation et de l'abaissement réclament pour ainsi dire une représentation musicale avec une mélodie qui conformément s'élève et s'abaisse. À partir du texte complexe, Bach est parvenu à une fugue chorale de grande dimension dont le thème reprend cette idée de haut et de bas et l'illustre de manière sans cesse renouvelée dans un développement au contrepoint riche. À vrai dire, Bach ne s'en tient pas qu'à une illustration riche. Le chœur fait partie d'une conception formelle pour ainsi dire symphonique dans laquelle l'orchestre encadre et s'oppose structurellement à la partie vocale avec une thématique indépendante. De plus, un effet d'écho caractéristique entre les cordes et les vents se superpose constamment au chœur avec pour résultat que les deux groupes, instrumental et vocal, sont étroitement liés.

Le livret qui n'est pas particulièrement relié à la thématique du jour est extrait du cycle annuel *Auffmunterung zur Andacht* (1720) de l'officiel de la cour de Johann Friedrich Helbig (1680–1722) d'Eisenach. Malgré ses faiblesses poétiques, Bach a trouvé l'inspiration pour deux merveilleux airs. Dans l'air de soprano, Bach met en parallèle l'humilité chanté joliment et l'orgueil évoqué par de grands gestes. La partie instrumentale soliste agitée est prévue dans la partition de l'orgue. La partie instrumentale originale n'existe en fait que dans l'une des partitions de la main même de Bach –vraisemblablement pour une exécution ultérieure – et réclame un instrument inconnu, selon toute vraisemblance, un violon.

L'air de basse (quatrième mouvement) est conçu comme un mouvement de quatuor de musique de chambre dans lequel le hautbois, le violon et la voix sont réunis dans un entrelacement étroit reposant sur le déroulement calme de la basse continue. Une pièce contrapuntiquement dense que Bach a pu adresser aux « con-

naisseurs et aux amateurs » parmi ses auditeurs mais qui en même temps, dans tout son sérieux, évoque le ton recueilli du texte. Un passage demande aujourd'hui une explication : les mots de « ersten Höllenbrand » [premiers tisons de l'enfer] se rapportent à Lucifer, l'ange déchu qui, selon une ancienne tradition de l'église, s'est élevé dans un énorme bond d'orgueil face à dieu et fut ainsi rejeté des cieux et condamné à être banni en enfer. La conclusion de la cantate qui reprend une strophe du choral *Warum betrübst du dich, mein Herz* [*Pourquoi t'attristes-tu, mon cœur ?*] (1557) de l'élève de Luther, Erasmus Alber, fait entendre une courte prière exprimée simplement.

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, BWV 27
Qui sait comme ma fin est proche ?

La cantate pour le 16ième dimanche après la Trinité créée le 6 octobre 1726 réfère au récit de l'évangile du jour, Luc 7, 11 à 17, qui raconte la résurrection du jeune homme de Naïm. Ce récit amorce une méditation sur sa propre mort et l'attente de sa propre résurrection à la fin des temps. Le point de départ de la cantate est la première strophe d'une élégie connue d'Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolfstadt (1672–1737). Le librettiste inconnu a développé la strophe et l'a rendue plus profonde en intercalant des vers de récitatif : notre propre mort est maintenant abordée avec inquiétude. Le récitatif suivant (deuxième mouvement) affirme qu'il n'y a dans la vie d'autre but que de mourir dans la paix du Seigneur. Les versets de l'air, « Wilkommen ! will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt » [Bienvenue ! C'est ce que je veux dire lorsque la mort surgira à mon chevet] (troisième mouvement) évoquent la reconnaissance de la disposition face à la mort. Les deux mouvements suivants évoquent la hâte de se retrouver au ciel (quatrième mouvement) et les adieux au monde (cinquième mouvement). Ces deux thèmes sont repris dans la strophe de l'élégie de Johann Georg Albinus (1624–1679) qui conclut l'œuvre.

Dès le chœur initial, Bach adopte un ton grave. Des accords mineurs et des dissonances au-dessus d'un point d'orgue prolongé établissent une image sonore dans laquelle s'élèvent les voix plaintives doublées en imitation serrée des hautbois. Le chœur (en 3/4) avec la mélodie du choral (*Wer nur den lieben Gott lässt walten* [*Si le bon dieu laissait choisir*]) exposée par les sopranos est traité homophoniquement et est interrompu à l'occasion par des répétitions solennelles du texte par les trois voix inférieures qui s'opposent à la note finale tenue par les sopranos alors que seul le dernier vers est exposé gracieusement avec les imitations strictes par anticipation des voix inférieures. L'entrée des récitatifs soucieux par les sopranos, puis les altos et finalement les ténors n'en apparaît que davantage expressive.

Les deux airs de la cantate sont des pièces de choix et on chercherait en vain un équivalent dans la production des contemporains de Bach. Pour l'air d'alto, « Willkommen ! will ich sagen » [Bienvenue ! C'est ce que je veux dire], Bach a recours pour son instrumentation au *oboe da caccia*, bien de son époque, et un instrument à clavier. La partie confiée à cet instrument, selon la partition de Bach, se destinait initialement au clavecin mais dans les parties originales, on ne retrouve qu'une partie pour orgue qui provient vraisemblablement d'une exécution ultérieure. On ne sait donc pas si, en 1726, cet air fut accompagné par le clavecin ou par l'orgue. L'écriture de la partie pour instrument à clavier constitue un régal pour le connaisseur : Bach imite ici l'écriture pour luth qui n'est pas très loin de l'arioso de basse dans la même tonalité que l'on retrouve dans la *Passion selon Saint-Jean* (« Betrachte, meine Seel » [Regarde. Mon âme]), peut-être une allusion dans la symbolique sonore de l'ancienne tradition picturale à la mort représentée par un luthiste.

L'air de basse (cinquième mouvement) tire sa caractéristique musicale du contraste présenté dans le texte entre l'adieu au monde (« Gute Nacht » [Adieu]) et le re-

jet du monde (« du Weltgetümmel » [tumulte du monde]), l'un dans le ton d'une musique funèbre à la manière d'une sarabande pathétique, l'autre, avec des motifs à l'orchestre représentants le tumulte.

Bach fait quelque chose de tout à fait inhabituel dans le choral conclusif : la strophe *Welt ade ! Ich bin dein müde* [*Monde, adieu ! Je suis las de toi*] n'est pas entonnée sur une musique originale mais est plutôt une harmonisation à cinq voix de l'ancien professeur de Saint-Thomas et organiste de Saint-Nicolas, Johann Rosenmüller (1620–1684), une musique funèbre composée en 1649, publiée en 1652 et reprise par Gottfried Vopelius en 1682 sous le titre de *Valet und Trost-Lied eines Sterbenden*, harmonisée à plusieurs voix, dans le *Neu Leipziger Gesangbuch*. Ce recueil a pu servir de modèle à Bach. Pour les fidèles leipzigois, le choral conclusif de cette cantate ne fut pas une strophe de cantique parmi tant d'autres mais plutôt une citation bien consciente de la tradition de l'interprétation de la musique pour accompagner les morts.

© Klaus Hofmann 2010

Notes de la production

BWV 47/2

Aussi bien la cantate BWV 27 que la BWV 47 posent des problèmes en ce qui concerne le choix des instruments obligés dans les airs.

Tout d'abord, le second mouvement de la cantate BWV 47 présente une partie obligée qui semble se destiner à l'orgue ou au violon ; l'écriture de la seconde moitié en particulier présente un caractère hautement violonistique. Dans la partition autographe, Bach a donné des instructions incomplètes (« Aria Organo è ») en ce qui concerne l'instrumentation. Il semble ainsi s'être interrompu à mi-chemin avant d'écrire quelque spécification que ce soit au sujet de l'instrumentation bien que sur la page-titre de la partition apparaissent les mots d'« Organo obligato » Les orgues construits à cette époque dans la région de Leipzig était habituellement accordé au « chorton » (ton de chœur, c'est-à-dire la[1] à 465). Afin de compenser pour la différence entre cet accord et le « kammerton » (ton de chambre) auquel les cordes et les vents étaient accordés, la partie d'orgue était donc écrite une seconde majeure plus bas. D'un autre côté, le jeu original des parties du second mouvement transposées pour orgue ne contiennent que la partie de continuo sans indication d'une partie obligée. Il existe cependant une partie séparée que Bach lui-même ajouta lorsque l'œuvre fut reprise en 1734 ou après. Elle porte le titre d'« Organo » mais ce titre semble avoir été inscrit ultérieurement. Elle n'a pas été transposée pour orgue et les doubles-cordes qui apparaissent dans la seconde partie du deuxième mouvement ont été remaniées en profondeur à partir de celles que l'on retrouve dans la partition autographe, d'une manière qui les rend manifestement exécutables au violon. Une exécution sur le violon est cependant tout à fait possible si l'on s'en tient à la partition complète autographe.

À en juger par ce matériel, on ne peut nier que cette partie ait pu avoir été jouée à l'orgue lors de la création mais, d'un point de vue musical, elle a clairement été conçue pour le violon et c'est pour cette raison que nous avons choisi ici de recourir au violon.

BWV 27/3

Le problème posé par le troisième mouvement de cette cantate concerne le choix du clavecin ou de l'orgue pour la partie obligée. Dans la partition autographe, le mouvement existe sous la forme d'un brouillon ainsi qu'une copie au propre. Le brouillon contient la mention « Aria à Haub da Caccia e Cembalo obligato » (sic) alors que la copie au propre ne contient aucune indication. La partie obligée n'apparaît cependant pas dans la partie d'orgue

alors que l'autre partie existante portant l'indication « Organo obligato » n'a pas été transposée pour l'orgue. De plus, la calligraphie du titre montre que celui-ci a été écrit par quelqu'un d'autre que le copiste Meissner et il est possible qu'elle n'avait pas été prévue pour l'orgue. Nous avons recouru au clavecin tel que Bach l'avait indiqué dans son brouillon pour notre interprétation de cette cantate et nous avons également inclus, en guise de supplément, une version qui a recours à l'orgue.

© 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 250e 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 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, 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, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Le ténor **Satoshi Mizukoshi** est un chanteur en demande dans son Japon natal pour le rôle de l'évangéliste dans les Passions de Bach et a également chanté dans de nombreuses interprétations de cantates. Depuis 1997, il chante régulièrement avec le Bach Collegium Japan et se produit également en tant que soliste dans des festivals internationaux tels que les Ansbach Bachwoche en Allemagne et le Festival de Musica de Canarias. Satoshi Mizukoshi est diplômé en chant ancien et classique de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuivait en 2010 des études supérieures en chant et interprétation historique au Conservatoire royal de La Haye où il travaillait avec Peter Kooij, Rita Dams et Michael Chance. Il chante en Europe en compagnie d'ensembles tels le Collegium Vocale Gent, le Nederlands Kamerkoor et Sette Voci. Il s'est également produit en tant que soliste avec Europa Cantat XVII à Utrecht en 2009.

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.

Schwingt freudig euch empor, BWV 36

PRIMA PARTE

1 1. CHORUS
Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,
Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion fröhlich seid!
Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen,
Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

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

3 3. ARIA *Tenore*
Die Liebe zieht mit sanften Schritten
Sein Treugeliebtes allgemach.
Gleichwie es eine Braut entzücket,
Wenn sie den Bräutigam erblicket,
So folgt ein Herz auch Jesu nach.

4 4. CHORALE
Zwingt die Saiten in Cythara
Und lasst die süße Musica
Ganz freudenreich erschallen,
Dass ich möge mit Jesulein,
Dem wunderschönen Bräutgam mein,
In steter Liebe wallen!
Singet,
Springet,
Jubilieret, triumphieret, dankt dem Herren!
Groß ist der König der Ehren.

PART ONE

1. CHORUS
Soar joyfully aloft to the sublime stars,
Ye tongues, who now joyfully reside in Zion!
But stop! Your sound shall not travel so far,
The Lord of magnificence himself is approaching you.

2. CHORALE *Soprano, Alto*
Now come, Saviour of the gentiles,
Recognized as the Virgin's child,
About whom all the world is amazed,
God ordained for him such a birth.

3. ARIA *Tenor*
With soft steps love attracts
His truly beloved, gradually.
Just as a bride is delighted
When she glimpses the bridegroom,
In this way does the heart pursue Jesus.

4. CHORALE
Strike the strings of the zither
And let the sweet music
Ring out full of joy.
So that, with my little Jesus,
My bridegroom so very beautiful,
I may surge with constant love.
Sing,
Dance,
Celebrate, triumph, thank the Lord!
Great is the King of honour.

SECUNDA PARS

5 5. ARIA *Basso*
Willkommen, werter Schatz!
Die Lieb und Glaube machet Platz
Vor dich in meinem Herzen rein,
Zieh bei mir ein!

6 6. CHORALE *Tenore*
Der du bist dem Vater gleich,
Führ hinaus den Sieg im Fleisch,
Dass dein ewig Gottsgewalt
In uns das krank Fleisch enthalt.

7 7. ARIA *Soprano*
Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Wird Gottes Majestät verehrt.
    Denn schallet nur der Geist darbei,
    So ist ihm solches ein Geschrei,
    Das er im Himmel selber hört.

8 8. CHORALE
Lob sei Gott, dem Vater, ton,
Lob sei Gott, seinm ein'gen Sohn,
Lob sei Gott, dem Heilgen Geist,
Immer und in Ewigkeit!

PART TWO

5. ARIA *Bass*
Welcome, valuable treasure!
Love and faith make space
For you in my pure heart.
Enter into me!

6. CHORALE *Tenor*
You who are equal to the Father,
Lead on the conquest in the flesh,
So that your eternal divine strength
Can sustain the weak flesh that we possess.

7. ARIA *Soprano*
Also with muted, soft voices
Is God's majesty honoured.
    For, if the soul can be heard among them,
    Then such a cry will rise up to Him
    The He will hear it himself in heaven.

8. CHORALE
Praise be the God the Father,
Praise be to God, His only Son
Praise be to God, the Holy Spirit,
Always and for eternity!

Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden, BWV 47

9 1. [CHORUS]
Wer sich selbst erhöhet,
der soll erniedriget werden,
und wer sich selbst erniedriget,
der soll erhöhet werden.

10 2. ARIA *Soprano*
Wer ein wahrer Christ will heißen,
Muss der Demut sich befleißen;
Demut stammt aus Jesu Reich.
    Hoffahrt ist dem Teufel gleich;
    Gott pflegt alle die zu hassen,
    So den Stolz nicht fahren lassen.

11 3. RECITATIVO *Basso*
Der Mensch ist Kot, Staub, Asch und Erde;
Ist's möglich, dass vom Übermut,
Als einer Teufelsbrut,
Er noch bezaubert werde?
Ach Jesus, Gottes Sohn,
Der Schöpfer aller Dinge,
Ward unsretwegen niedrig und geringe,
Er duldte Schmach und Hohn;
Und du, du armer Wurm, suchst dich zu brüsten?
Gehört sich das vor einen Christen?
Geh, schäme dich, du stolze Kreatur,
Tu Buß und folge Christi Spur;
Wirf dich vor Gott im Geiste gläubig nieder!
Zu seiner Zeit erhöht er dich auch wieder.

12 4. ARIA *Basso*
Jesu, beuge doch mein Herze
Unter deine starke Hand,
Dass ich nicht mein Heil verscherze
Wie der erste Höllenbrand.
Lass mich deine Demut suchen
Und den Hochmut ganz verfluchen;

1. [CHORUS]
For whosoever exalteth himself
Shall be abased;
And he that humbleth himself
Shall be exalted.

2. ARIA *Soprano*
He who wishes to be called a true Christian
Must devote himself to humility;
Humility comes from Jesus' realm.
    Courtly ways are akin to the devil;
    God's custom is to despise all of those,
    So do not let pride run free.

3. RECITATIVE *Bass*
Man is dirt, dust, ashes and earth;
Is it possible that he is still
Entranced by pride,
As though by the devil's spawn?
Oh Jesus, Son of God,
The creator of all things,
For our sake was humiliated and belittled,
He suffered disgrace and derision,
And you, you poor worm, do you try to brag?
Is that appropriate for a Christian?
Go, be ashamed, you proud creature,
Repent and follow in the footsteps of Christ,
Cast yourself down in faith before God!
In due time he will exalt you once again.

4. ARIA *Bass*
Jesus, bend my heart
Under your strong hand,
So that I do not squander my salvation
Like the first fire of hell.
Let me seek out your humility
And curse pride entirely;

Gib mir einen niedern Sinn,
Dass ich dir gefällig bin!

13 5. CHORAL

Der zeitlichen Ehrn will ich gern entbehrn,
Du wollst mir nur das Ewge gewährn,
Das du erworben hast
Durch deinen herben, bittern Tod.
Das bitt ich dich, mein Herr und Gott.

Give me a modest attitude
So that I may please you!

5. CHORALE

I shall gladly renounce worldly honour,
If you would only guarantee me eternity,
That which you yourself have acquired
Through your harsh, bitter death.
I ask you this, my Lord and God.

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende, BWV 27

14 1. [CHORAL E RECITATIVI]

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?

Soprano: Das weiß der liebe Gott allein,
Ob meine Wallfahrt auf der Erden
Kurz oder länger möge sein.

Hin geht die Zeit, her kommt der Tod,

Alto: Und endlich kommt es doch so weit,
Dass sie zusammentreffen werden.

Ach, wie geschwinde und behände
Kann kommen meine Todesnot!

Tenore: Wer weiß, ob heute nicht
Mein Mund die letzten Worte spricht.
Drum bet ich alle Zeit:

Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut,
Mach's nur mit meinem Ende gut!

15 2. RECITATIVO *Tenore*

Mein Leben hat kein ander Ziel,
Als dass ich möge selig sterben
Und meines Glaubens Anteil erben;
Drum leb ich allezeit
Zum Grabe fertig und bereit,

1. [CHORALE AND RECITATIVES]

Who knows how close I am to my end?

Soprano: Dear God alone knows
Whether my pilgrimage on earth
Will be short or longer.

Time flies away, Death approaches.

Alto: And in the end it comes to pass
That the two will meet.

Oh, how quickly and nimbly
My agony of death can arrive!

Tenor: Who knows whether my mouth
Will today utter its final words?
Therefore I pray constantly:

My God, I pray through the blood of Christ,
Let my end be a good one!

2. RECITATIVE *Tenor*

My life has no other goal
Than that my death should be blessed
And that I should inherit what my faith has earned;
Thus, constantly, I live
Ready and prepared for the grave,

Und was das Werk der Hände tut,
Ist gleichsam, ob ich sicher wüsste,
Dass ich noch heute sterben müsste:
Denn Ende gut, macht alles gut!

16 & 20 3. ARIA *Alto*

Willkommen! will ich sagen,
Wenn der Tod ans Bette tritt.
    Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,
    In die Gruft,
    Alle meine Plagen
    Nehm ich mit.

17 4. RECITATIVO *Soprano*

Ach, wer doch schon im Himmel wär!
Ich habe Lust zu scheiden
Und mit dem Lamm,
Das aller Frommen Bräutigam,
Mich in der Seligkeit zu weiden.
Flügel her!
Ach, wer doch schon im Himmel wär!

18 5. ARIA *Basso*

Gute Nacht, du Weltgetümmel!
    Itzt mach ich mit dir Beschluss;
    Ich steh schon mit einem Fuß
    Bei dem lieben Gott im Himmel.

19 6. CHORAL

Welt, ade! ich bin dein müde,
Ich will nach dem Himmel zu,
Da wird sein der rechte Friede
Und die ewge, stolze Ruh.
Welt, bei dir ist Krieg und Streit,
Nichts denn lauter Eitelkeit,
In dem Himmel allezeit
Friede, Freud und Seligkeit.

As for the work of my hands
It is as though I knew for sure
That I would have to die today:
If the end is good, everything is good!

3. ARIA *Alto*

Welcome, I shall say,
When Death arrives at my bedside.
    With joy I shall follow, when he calls me
    Into the grave;
    All my torments
    I shall take with me.

4. RECITATIVE *Soprano*

Oh, I wish I were already in heaven!
I wish to depart this life
And with the Lamb,
The bridegroom of all pious people,
To go to pasture in blessedness.
Come, wings!
Oh, I wish I were already in heaven!

5. ARIA *Bass*

Good night, turmoil of the world!
    Now I shall settle my score with you;
    I am already standing with one foot
    With the dear God in heaven.

6. CHORALE

O world, farewell! I am weary of you,
I wish to go heavenwards;
There I shall find true peace
And eternal, proud repose.
O world, yours are war and strife,
Nothing but pure vanity,
But in heaven there is always
Peace, joy and blessedness.

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:	February 2010 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Tuner: Akimi Hayashi Producer: Rita Hermeyer Sound engineer: Andreas Ruge
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: Rita Hermeyer Mixing: Andreas Ruge
Executive producer:	Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Klaus Hofmann 2010, © Masaaki Suzuki 2010
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Hana Blažíková: © Luděk Sojka
Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman
Photograph of Satoshi Mizukoshi: © Olarenska
Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1861 © & ℗ 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

Hana Blažíková
Satoshi Mizukoshi

Robin Blaze
Peter Kooij

BIS-SACD-1861