BIS

CD-1351 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG
1724

cantatas

Johann Sebastian Bach

Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 8 Liebster Gott, wenn werd ich sterben

BWV 33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ

BWV 113 Herr Jesu Christ, du höchstes Gut

24

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 24: Leipzig 1724

Cantata No. 8, 'Liebster Gott, wenn werd ich sterben', BWV 8 — 17'06

Erste Fassung / First version

Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis (24th September 1724)

Text: [1, 6] Kaspar Neumann, ca. 1700; [2-5] anon

Corno, Flauto traverso (or Flauto piccolo), Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

1 **1. [Chorus].** *Liebster Gott, wenn werd ich sterben?…* — **5'36**
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

2 **2. Aria (Tenore).** *Was willst du dich, mein Geist, entsetzen…* — **3'38**
Oboe d'amore I, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

3 **3. Recitativo accompagnato (Alto).** *Zwar fühlt mein schwaches Herz…* — **0'55**
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

4 **4. Aria (Basso).** *Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!…* — **4'40**
Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

5 **5. Recitativo (Soprano).** *Behalte nur, o Welt, das Meine!…* — **1'02**
Continuo (Violoncello, Organo)

6 **6. Choral.** *Herrscher über Tod und Leben…* — **1'13**
Corno, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Cantata No. 33, 'Allein zu dir, Herr Jesu Christ', BWV 33 — 19'11

Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis (3rd September 1724)

Text: [1, 6] Konrad Hubert, 1540; [2-5] anon.

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

7 **1. [Chorus].** *Allein zu dir, Herr Jesu Christ…* — **4'19**
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

8 **2. Recitativo (Basso).** *Mein Gott und Richter…* — **1'01**
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

9 **3. Aria (Alto).** *Wie furchtsam wankten meine Schritte…* **7'23**
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

10 **4. Recitativo (Tenore).** *Mein Gott, verwirf mich nicht…* **1'18**
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

11 **5. Aria (Tenore, Basso).** *Gott, der du die Liebe heißt…* **3'46**
Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)

12 **6. Choral.** *Ehr sei Gott in dem höchsten Thron…* **1'22**
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

Cantata No. 113, 'Herr Jesu Christ, du höchstes Gut', BWV 113 24'19

Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis (20th August 1724)
Text: [1, 2, 4, 8] Bartholomäus Ringwaldt, 1588; [3, 5, 6, 7] anon.
Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

13 **1. [Chorus].** *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut…* **4'17**
Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

14 **2. [Choral] (Alto).** *Erbarm dich mein in solcher Last…* **4'04**
Violino I, II, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

15 **3. Aria (Basso).** *Fürwahr, wenn mir das kömmet ein…* **3'32**
Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)

16 **4. Recitativo (Basso).** *Jedoch dein heilsam Wort, das macht…* **2'05**
Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)

17 **5. Aria (Tenore).** *Jesus nimmt die Sünder an…* **4'48**
Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Organo)

18 **6. Recitativo (Tenore).** *Der Heiland nimmt die Sünder an…* **2'07**
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

20 **7. Aria Duetto (Soprano, Alto).** *Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch…* **2'24**
Continuo (Violoncello, Organo)

21 **8. Choral.** *Stärk mich mit deinem Freudengeist…* **0'56**
Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Appendix:

Cantata No. 8, 'Liebster Gott, wenn werd ich sterben', BWV 8

Zweite Fassung / Second version (1746/47?)

22 **1. [Chorus].** *Liebster Gott, wenn werd ich sterben?…* **5'35**

Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia, Violino concertato I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello, Continuo (Fagotto, Contrabbasso, Organo)

Bach Collegium Japan chorus & orchestra directed by **Masaaki Suzuki**

Soloists:

Yukari Nonoshita, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;
Gerd Türk, tenor; **Peter Kooij**, bass

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC

Tuner: Toshihiko Umeoka

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano: . . . . . **Yukari Nonoshita***, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Mikiko Suzuki

Alto: . . . . . **Robin Blaze***, Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi

Tenore: . . . . . **Gerd Türk***, Satoshi Mizukoshi, Jun Suzuki, Yosuke Taniguchi

Basso: . . . . . **Peter Kooij***, Yoshiya Hida, Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe

Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Corno: . . . . . Toshio Shimada

Flauto traverso: . . . . . Liliko Maeda

Oboe/Oboe d'amore I: . . . . . Masamitsu San'nomiya
Oboe/Oboe d'amore II/Oboe da caccia: . . Atsuko Ozaki
Oboe d'amore II: . . . . . Yukari Maehashi [BWV 8, appendix]

Violino I: . . . . . Natsumi Wakamatsu, Paul Herrera, Yuko Takeshima

Violino II: . . . . . Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda

Viola: . . . . . Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

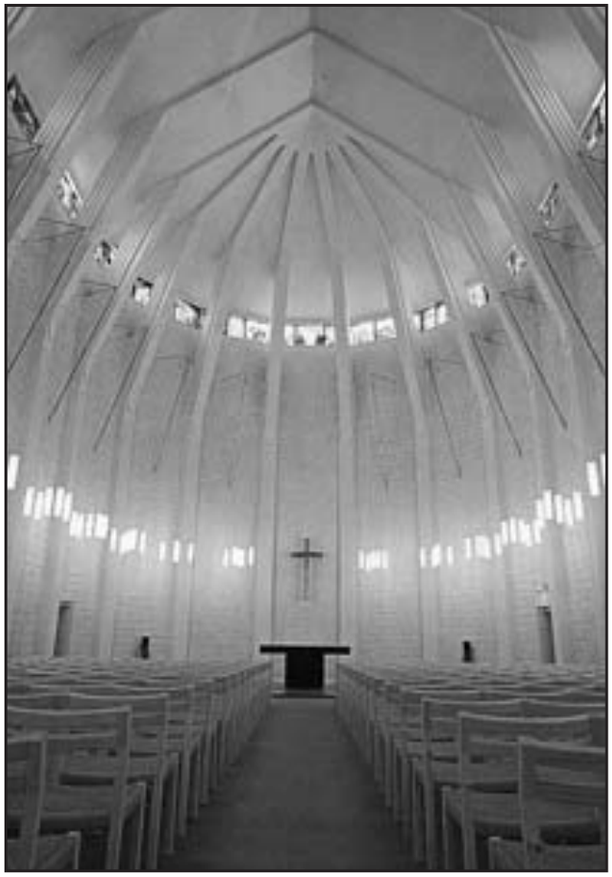
Violoncello: . . . . . Hidemi Suzuki

Contrabbasso: . . . . . Shigeru Sakurai

Fagotto: . . . . . Kiyotaka Dosaka

Cembalo: . . . . . Masaaki Suzuki

Organo: . . . . . Naoko Imai



Kobe Shoin Women's University Chapel

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV 113

Lord Jesus Christ, thou greatest good

The three cantatas by Johann Sebastian Bach on this CD take us into August and September of the year 1724, and therewith into the major church music project of his second year as Thomaskantor in Leipzig, the so-called chorale cantata year. Bach's plan, together with his librettist, was that the essential content of his cantatas for a full year should be a well-known hymn rather than the traditional gospel reading for the day in question. It was to be the librettist's duty to rework some of the hymn verses so that Bach could set them as arias and recitatives; at least the first and last strophes, however, should remain unchanged. Of course, wherever possible the hymns were selected for their suitability to the readings – especially the gospel readings – that formed the basis of the sermon on each day.

The cantata *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (*Lord Jesus Christ, thou greatest good*) was written for 20th August 1724, the eleventh Sunday after Trinity. The gospel reading for that day, Luke 18, verses 9-14, is the parable of the Pharisee and the Publican – a subject that has proved extremely popular through the centuries and has often inspired creative artists. The Pharisee – a strictly observant Jew – prays to God in the temple and brags about his devout way of life. The Publican, however, a member of a profession decried as corrupt, strikes his breast in shame and desperation and says simply: 'God be merciful to me a sinner'. The point of the parable, however, is that the rôle model for the Christian is the humble Publican rather than the self-righteous Pharisee.

The hymn *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, which forms the basis of this cantata, is by the theologian Bartholomäus Ringwaldt (1530-1599); the melody, which remains in regular use in the Evangelical church today, comes from the same period, although its composer's identity is unknown. The text is excellently suited to the gospel reading for that Sunday, although it does to some extent take the Publican's 'God be merciful to me a sinner' for granted and identifies itself with him as the repentant sinner.

Bach's librettist (probably the former deputy headmaster of the Thomasschule in Leipzig, Andreas Stübel, 1653-1725) reworked the eight verses of the hymn into an eight-movement cantata text. The first, second and eighth verses remained unaltered, and the rest were changed into aria and recitative texts, sometimes retaining individual turns of phrase and with numerous allusions to the original, which the Leipzig congregation – who were familiar with the hymn book – will have noticed with appreciation; in the fourth movement, the recitative 'Jedoch dein heilsam Wort, das macht' ('But your healing word assures me'), all seven lines of the original chorale strophe are present, though admittedly they are to some extent concealed in a multitude of freely written recitative verses. Overall, the clear disposition of the text reveals the hand of an experienced preacher: the first two movements refer to the situation of the Christian who is aware of his sins and ready to repent, the next two offer the prospect of comfort and forgiveness, whilst the third pair of movements (5 and 6) convey the central message: Jesus will accept the sinner. And the fourth takes the form of an *applicatio*, a 'faithful application' of the content of the sermon in the form of a prayer, first from an individual (seventh movement) and then – represented musically by the choir – from the congregation (eighth movement).

From the very first bar, Bach's opening movement develops the atmosphere of lamenting oppression that emerges from the text of the first strophe. The two *oboi d'amore* 'sigh' in melodies rich in suspensions, clearly alluding to the chorale melody; cautiously the strings set more lively figures against them, as though alluding to faith. The choral writing on this occasion is very simple and homophonic, almost like the final chorales found in these cantatas; only at the end is the melody ornamented to some degree. One peculiarity, admittedly, is that the chorale is in 3/4-time rather than the usual 4/4; despite all its earnestness, this lends it a suppleness and a hint of elation, a reference to the hope of comfort and forgiveness.

The alto solo 'Erbarm dich mein in solcher Last' ('Have mercy on me who am so burdened'; second movement) is based on the unaltered second verse of the hymn. The piece follows the pattern of a three-part organ chorale for two manuals and pedal, rather in the manner of the *'Schübler' Chorales* (BWV 645-650): the *cantus firmus* is in the alto, accompanied by a thematically independent violin descant and the appropriate instrumental bass; these surround the hymn verse, which is presented line by line, in a musically independent manner. The principal motif of these sections – a stepwise

descending fourth – is in fact by no means placed as randomly alongside the chorale melody as might seem the case at first glance. Indeed, this idea – in semibreves rather than quavers, so four times as broadly – appears several times in the chorale melody, most clearly in the fifth line, 'auf daß ich nicht für großem Weh' ('So that I am not on account of great pain'), which consists of two such motifs that descending by a fourth.

'Trost' ('Comfort') is the keyword of the bass aria 'Fürwahr, wenn mir das kömmet ein' ('True, when I realize'; third movement). A mild serenity is already evident in the introduction from the two *oboi d'amore*, although this is interrupted by a chromatic lengthening of the shadows, which is underlined in the vocal part by words such as 'Zittern, Furcht' ('trembling, fear') and by the phrase 'ich weiß, daß mir das Herz zerbräche' ('I know that my heart would break') and seems to symbolize the uncertainty of those who await comfort. The bass recitative 'Jedoch dein heilsam Wort, das macht' ('But your healing word assures me'; fourth movement) mixed lines from the hymn with free poetry, in each case supported by lively continuo coloraturas which must represent the positive emotions of the strophe, as expressed by words such as 'süßen Singen' ('sweet singing') or the idea of a smiling, bounding heart.

A highlight of the cantata – not just in terms of content but also musically – is the tenor aria 'Jesus nimmt die Sünder an' ('Jesus welcomes sinners'; fifth movement). The central promise is Bach's cue to write an unusually virtuosic showpiece for flute and tenor. Perhaps these two musicians, the tenor and the flautist, were then his most dazzling soloists as, from 20th August to 22nd October 1724, six further cantatas contain an aria of this kind. Who the musicians were – especially the flautist, who must have been an unusually capable transverse flute player for the era, is an open question.

Of the movements that follow, the soprano and alto duet 'Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch' ('O Lord, my God, forgive me yet'; seventh movement) is especially interesting; it is based on the contrast between a peacefully presented chorale melody and extremely lively semiquaver coloraturas, and ends very simply in parallel thirds from the two solo voices, as though taking up and musically illustrating the final words about 'kindlichem Gehorsam' ('childlike obedience').

Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 33

In you alone, Lord Jesus Christ

Bach's cantata is based on the well-known hymn of the same name by the Strasbourg theologian Konrad Hubert (1507-1577) – with a final strophe by an unknown author added in Nuremberg around 1540 – and a melody from 1512 that was originally associated with a secular text by the famous Renaissance musician Paul Hofhaimer (1459-1537). As usual, Bach's librettist in Leipzig left the first and last verses unaltered and revised the rest to suit recitatives and arias.

The cantata was written for 3rd September 1724, the thirteenth Sunday after Trinity. The subject of the gospel reading and sermon on that day is traditionally the parable of the Good Samaritan according to Luke 10, verses 23-37. One is initially surprised at the choice of hymn, as at first glance it would appear to have little to do with the Bible story. A conceptual link is hinted at in the tenor recitative (fourth movement), however, where the words 'Gib mir nur aus Barmherzigkeit / den wahren Christenglauben!' ('Of your mercy grant me / The true faith of the Christian') suggest that God himself is being addressed as the 'Good Samaritan', or in the duet for tenor and bass (fifth movement), where the words 'Gib, daß ich aus reinem Triebe / als mich selbst den Nächsten liebe' ('Grant that my purest impulse may be / To love my neighbour as myself') allude to the requirement to love one's neighbour that is central to Jesus' parable.

Bach's cantata begins in the minor, following the old melody; it speaks of mankind's distress, which can only be alleviated by Jesus Christ. The first strophe, however, also contains the comforting words: 'Ich weiß, daß du mein Tröster bist' ('I know that you are my comforter'). This certainty characterizes the emotional content of the entire introductory chorus: it is an animated movement, again in 3/4-time, and its musical expression is determined by muted but joyful confidence. In the instrumental introduction (as with BWV 113, the orchestra here comprises two oboes, strings and continuo) Bach develops this atmosphere in a lively instrumental prelude, rich in motivic interest. The choir presents the chorale one line at a time, thematically supported and divided by interludes with a constant flow of new variations and combinations of that motivic material presented at the outset. The chorale lines themselves are sometimes treated homophoni-

cally, sometimes polyphonically. There is no interpretation of individual words or concepts in the text, but the melismatically expansive first four lines of the chorale, and also the final line, are treated broadly by Bach and are beautifully written, also in the accompanying vocal parts.

The second movement, too – the tenor recitative 'Mein Gott und Richter' ('My God and judge') – shows this essential confidence, which here, after the confession of sinfulness, is expressed in a final arioso as an anticipation of God's promise of forgiveness. The third movement, the alto aria 'Wie furchtsam wankten meine Schritte' ('How fearful was my progress') is one of the most characteristic movements in all of Bach's cantatas. The vocal line is accompanied by string orchestra; the muted first violins play in a restrained manner, 'fearful', while the remainder of the strings have a *pizzicato* accompaniment. The 'fearful progress' of the steps, as the sinful Christian approaches God's judgement seat, is musically depicted by Bach by means of syncopated hesitations in the melody, and 'fearfulness' is illustrated with minor-key shadows.

Another highlight of the cantata is the duet for tenor and bass 'Gott, der du die Liebe heißt' ('God, whose name is love'; fifth movement). It is a highly stylized, festive minuet in which connoisseurs of Bach's work, who are used to complex polyphonic structures, will be struck by the almost naïve-sounding parallel sixths and thirds heard at the beginning from the two oboes and recurring in the two vocal lines as well. The special aspect here lies in the expression of the text, and was doubtless readily understood by the audience in Bach's time: 'love' is represented by 'lovable' consonances, sixths and thirds, and also by unanimity of movement – as the parallel progress of the two voices. Bach's setting is also very pictorial in the passage 'stören Feinde meine Ruh' ('and should the enemy disturb my peace'): the 'disturbing' is expressed by lively motion involving some syncopation, the 'peace', by contrast, with long-held, 'calming' notes.

In the final chorale (sixth movement), Bach has skilfully harmonized Paul Hofhaimer's beautiful melody and, in the process, lent particular emphasis to the words 'dem Vater aller Güte... der uns allzeit behüte' ('the father of all good things... who constantly preserves us') – which had in any case been stressed by the melody. He also underlines the words 'in der Ewigkeit' ('through all eternity') by means of especially songful writing in the accompaniment.

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

Dearest God, when shall I die

The gospel reading on the 16th Sunday after Trinity tells how Jesus raises the widow's son at Nain (Luke 7, verses 11-17). In Bach's cantata, which was performed for the first time in the Nikolaikirche in Leipzig on 24th September 1724, the gospel story is taken as a cue to draw the Christian's attention to his own death. The cantata text begins as a large-scale monologue in which the thoughts of the believer circle around the time and circumstances of his death, natural fear of dying mixed with worries about the salvation of the soul and forgiveness of sins, and also with concern about the fate of those who remain. Then, suddenly, all of this is rejected: 'Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen! Mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn?' ('Yield, you wild, vain sorrows! Jesus calls to me: who would not go?'; fourth movement). Fear and apprehension are conquered by the vision of the next world, 'verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn' ('transfigured and glorious to stand before Jesus').

On this occasion the cantata is based on a relatively recent hymn, written in 1695 for a funeral by the organist of the Nikolaikirche in Leipzig, Daniel Vetter (d. 1721) after a poem by Caspar Neumann (1648-1715); this seems to have enjoyed particular popularity in Leipzig. As usual, Bach's unknown librettist used the original wording in the first and last verses of the hymn, but reworked the inner strophes into recitatives and arias.

Bach's opening movement is one of the most impressive in the entire chorale cantata year. The four-part chorus is embedded in a highly complex, colourful and thematically rather independent orchestral part. The basis of the movement, as always, is provided by the *basso continuo* consisting of string basses (cello and double bass) and organ; above that, as a separate motivic unit, are the two violin and the viola parts; above these, in turn, are two *oboi d'amore* playing as a duet, and a flute part in a very high register that confines itself to rapid repeated notes and broken chords. In addition there is the extra tonal colour of a horn, which supports the *cantus firmus* in the soprano. The logic of this complicated score structure is not immediately self-evident to a modern listener,

but must have been totally clear to Bach's contemporaries. Bach makes a musical allusion to the second line of the text: 'Meine Zeit läuft immer hin' ('My time ever runs on'). His music paints a picture of a great mechanical clock, of the type found on church and town hall towers to this day. The *basso continuo*, interspersed with pauses, only marks the beginning and middle of the bar with single notes (*pizzicato* in the string basses) and thereby illustrates the slow swinging of a heavy pendulum; meanwhile, the uninterrupted 3/8 figurations of the violin and viola group, playing with mutes and *staccato*, imitate the ticking of the clock mechanism. The peculiar rapid repeated notes in the flute part provide an acoustic imitation of the forward motion of the minute hand. The movement is in 12/8-time, a choice which was plainly not coincidental but was chosen with regard to the twelve hours of the clock. The choral writing fits in flexibly with the orchestra; it is pensive in expression, almost slightly dreamy. Bach achieves particular unity by letting just the sopranos begin each of the choral entries (joined on only one occasion by the tenors), the followed *en bloc* by the other voices – a procedure which will be used again in the concluding chorale.

One could hardly imagine a greater difference than that between the two arias in this cantata. The aria 'Was willst du dich, mein Geist, entsetzen' ('Why should you be frightened, my soul'; second movement) takes up the meditative, inward-looking attitude of the opening strophe. The instrumental sound image is restrained; the solo tenor is joined by the expressive cantilenas and coloraturas of an *oboe d'amore*, and the string basses play *pizzicato*. Again and again we hear a swinging sequence of notes, an imitation of a death knell that alludes to the words of the text: 'wenn meine letzte Stunde schlägt' ('When my final hour rings').

The bass aria 'Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen' ('Yield, you wild, vain sorrows'; fourth movement) seems to drive away all the anxiety and worry of the here and now with power and verve. The flute emerges as a soloist from the striking orchestral *ritornello*; the flute also plays in a most virtuosic fashion during the bass's solo episodes. Initially this flute part – like that of the first movement too – was intended by Bach for the 'fiauto piccolo' (probably a high-pitched recorder); as the original performance material shows, however, the player seems to have become unavailable shortly before the performance, so Bach had to replace this instrument with a normal transverse flute and simplify the part accordingly. (For a repeat performance in the 1740s Bach revised the instrumentation of the cantata completely.)

The final chorale is in this case written with particular skill in a setting that is softened by polyphony. Like in the opening movement of the cantata, the individual choral sections are introduced by one or sometimes two voices as 'lead singers'. In this way Bach takes up a peculiarity of the original choral setting by Daniel Vetter, perhaps in the spirit of a veiled tribute to the former organist of Leipzig's Nikolaikirche – the venue in which the cantata was first heard on the sixteenth Sunday after Trinity in 1724.

© Klaus Hofmann 2004

PRODUCTION NOTES

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

There are two extant versions of this cantata, one in E major and the other in D major. The D major version was produced for a revival of the work around 1746 or 1747 towards the end of Bach's life. The present performance is based on the original version of the work in E major.

The most problematic feature of this work as regards its performance is the unusual high register in which the flute is called upon to play. The full score in Bach's own hand no longer exists, but the parts used at the first performance, principally in the hand of the copyist Christian Gottlob Meissner, are housed today in the collection of the Bibliothèque Royale Albert 1er in Brussels, and they show that the first of the parts to be produced was that for the 'Fiauto piccolo' (A6), which includes only the first and the fourth movements of the cantata. But the notation of the first movement only was transposed down a major second on that occasion. This first movement in this part has been crossed out with a slanting line, and the comment 'NB anstatt dessen in beyliegendem Blatt' ('NB: Use the version on accompanying sheet instead') has been added. On the other hand, this accompanying sheet is actually a separate part (A7) in which the first movement, with the title 'Travers', has been copied, and the music appears untransposed in the same key of E major. The part for the fourth movement contains the inscription 'Aria vide sub Signo' ('See under the Aria sign'), and indicates that reference should be made to the original part (A6). Moreover, on the reverse of

this separate part (A7), the music appears – in the hand of another copyist – rewritten in such a way that the highest notes in the passage between bars 45 and 51 of the first movement can be played without difficulty an octave lower.

Taking account of the original version of the flute part and its musical content, it is by no means easy to surmise Bach's intentions with any degree of precision.

(1) The enigmas of part A6: What is meant by 'Fiauto piccolo' and what instrument did Bach have in mind for the fourth movement?

Bach always used the term 'travers' to refer to the transverse flute. Fiauto (i.e. flauto) thus generally denotes a recorder, the music for which in this case has been transposed down a whole tone, indicating that the 'Fiauto piccolo' was pitched a whole tone higher than the written pitch. The music is written using the ordinary treble clef, however, and it is puzzling that use is not made of the French-style violin clef generally used in recorder music. This leads one to assume that the instrument in question may have been a transverse flute pitched a whole tone higher, but there is no record of such an instrument ever having been made.

We must now consider what instrument might have been conceived for use in the fourth movement. Considering that the part has not been transposed, it seems most natural to assume that a different instrument was envisaged. In this piece the lowest note in the flute part is e', a pitch which lies outside the range of the standard recorder. This suggests that it is appropriate to conclude that the part was in fact conceived with the transverse flute in mind. But, if this assumption is correct, why is there no mention of 'travers' at the head of the part? (One possibility is that Meissner simply overlooked entering the name of the instrument in the part.)

(2) When was the first movement in the 'Fiauto piccolo' part A6 crossed out and the instruction to see the 'Travers' part A7 entered?

The dating of parts is generally done on the basis of watermarks and handwriting. In this case, however, both parts are in the hand of Christian Gottlob Meissner and, although they bear different watermarks, both bear the same watermarks as the parts for other important instruments used on the occasion of the first performance; there is thus nothing to suggest that the two parts were produced on different occasions. It thus seems appropriate to assume that the deletion of the first movement in A6 and the instruction to see A7 date from the time of the first performance.

(3) Inferences and the present performance

As far as the first movement is concerned, the situation may well have been that Bach intended it to be played by a recorder pitched a whole tone higher than performance pitch, but there may have been problems as regards the instrument or the performer and the decision was taken before the first performance to have the piece played on the flauto traverso instead, and it was for this that the part A7 was produced. We can be certain that it was not Meissner who wrote the variant version in which the passage between bars 45 and 51, originally requiring use of the highest register, is set down an octave. In the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition) the editor assumes that it was the flautist himself who rewrote this passage, and we are not using this variant version on this recording.

As regards the fourth movement, we have assumed that the flauto traverso was envisaged from the outset. Neither here do we make use of the variant version in which the notes in the highest register are transposed down an octave.

The sixth and final movement does not appear in either A6 or A7, but this closing chorale is generally performed with the participation of all the instruments, and we have therefore incorporated the flute into the ensemble for this movement.

© Masaaki Suzuki 2004

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its début in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording début in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

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

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under

Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV 113

Die drei auf dieser CD enthaltenen Kantaten Johann Sebastian Bachs führen uns in den August und September des Jahres 1724 und damit in das kirchenmusikalische Großprojekt des zweiten Amtsjahrs des Leipziger Thomaskantors, den sogenannten Choralkantaten-Jahrgang. Der Plan Bachs und seines Textdichters sah vor, daß ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag nicht wie üblich die traditionell für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied die inhaltliche Grundlage der Kantate bilden sollte. Dabei sollte es Aufgabe des Textdichters sein, einen Teil der Kirchenliedstrophen so umzudichten, daß sie von Bach als Arien und Rezitative vertont werden konnten; zumindest die erste und die letzte Strophe aber sollten unverändert beibehalten bleiben. Und selbstverständlich wurden die Kirchenlieder nach Möglichkeit so gewählt, daß sie zu den Lesungen des Tages, insbesondere zu der Evangelienlesung, die ja die Grundlage der Predigt bildete, paßten.

Die Kantate *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* entstand zum 20. August 1724, dem 11. Sonntag nach Trinitatis. Das Evangelium des Tages, Lukas 18, Vers 9-14, ist das Gleichnis vom Pharisäer und Zöllner, ein durch die Jahrhunderte außerordentlich populärer Stoff, der auch immer wieder die bildenden Künstler zur Gestaltung angeregt hat. Der Pharisäer – ein strenggläubiger jüdischer Schriftgelehrter – betet im Tempel zu Gott und brüstet sich seiner frommen Lebensweise. Der Zöllner aber – Angehöriger eines als korrupt verschrieenen Berufsstandes – schlägt beschämt und verzagt an seine Brust und spricht nur: „Gott, sei mir Sünder gnädig!" Vorbild aber für den Christen, so das Fazit des Gleichnisses, ist der demütige Zöllner, nicht der selbstgerechte Pharisäer.

Das Kirchenlied *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*, das unserer Kantate zugrundeliegt, ist von dem Theologen Bartholomäus Ringwaldt (1530-1599) gedichtet; die in der evangelischen Kirche bis heute gebräuchliche Melodie stammt aus derselben Zeit, ihr Schöpfer ist jedoch unbekannt. Der Liedtext paßt vorzüglich zum Evangelium des Sonntags, setzt freilich gewissermaßen das „Gott, sei mir Sünder gnädig" des Zöllners voraus und identifiziert sich mit seiner Person als der des reuigen Sünders.

Bachs Textdichter (mutmaßlich der ehemalige Konrektor der Leipziger Thomasschule Andreas Stübel, 1653-1725) hat

die acht Strophen des Kirchenliedes zu einem achtsätzigen Kantatentext umgestaltet. Erste, zweite und achte Strophe blieben unangetastet, die übrigen wurden zu Arien- und Rezitativtexten umgeformt, teils unter Beibehaltung einzelner Wendungen und mit zahlreichen Anspielungen auf das Original, die die gesangbuchkundigen Leipziger Gottesdienstbesucher mit Wohlgefallen vermerkt haben dürften; in Satz 4, dem Rezitativ „Jedoch dein heilsam Wort, das macht", sind sogar alle sieben Zeilen der originalen Choralstrophe enthalten, freilich gewissermaßen versteckt in einer Fülle von frei gedichteten Rezitativ-Versen. Insgesamt verrät die Textanlage in ihrer klaren Disposition einen erfahrenen Prediger: Die beiden ersten Sätze gelten der Situation des sündenbewußten und bußfertigen Christen, die beiden folgenden eröffnen die Aussicht auf Trost und Vergebung, das dritte Satzpaar (Satz 5 und 6) vermittelt die zentrale Aussage: Jesus nimmt die Sünder an. Und das vierte ist als *applicatio* gestaltet, als „gläubige Anwendung" des Predigtinhalts in der Form eines Gebets, zunächst des Einzelnen (Satz 7), dann – musikalisch in chorischer Ausführung – der Gemeinschaft (Satz 8).

Bachs Eingangssatz entfaltet vom ersten Takt an jene Atmosphäre klagender Bedrücktheit, die vom Text der 1. Strophe ausgeht. Die beiden Oboi d'amore „seufzen" in vorhaltsreichen Melodien, die deutlich auf die Choralweise anspielen; verhalten setzen die Streicher dagegen lebhaftere Figuren, eine Andeutung von Zuversicht. Der Chor ist diesmal sehr einfach gesetzt, homophon und schlicht, fast wie sonst die Schlußchoräle der Kantaten, nur am Ende ist die Melodie etwas ausgeziert. Eine Besonderheit freilich ist, daß der Choral hier nicht im üblichen Vierviertel-, sondern im Dreivierteltakt erscheint, und das verleiht ihm bei allem Ernst doch Geschmeidigkeit und einen Anflug von Beschwingtheit, eine Andeutung von Hoffnung auf Trost und Vergebung.

Dem Altsolo „Erbarm dich mein in solcher Last" (Satz 2) liegt die unveränderte zweite Choralstrophe zugrunde. Der Satz folgt dem Muster eines dreistimmigen Orgelchorals für zwei Manuale und Pedal etwa in der Art der *„Schübler"-Choräle* (BWV 645-650): Der Cantus firmus liegt im Alt, eine thematisch selbständige Violin-Oberstimme und der zugehörige instrumentale Baß begleiten und umrahmen den zeilenweise vorgetragenen Choral in einem thematisch selbständigen Satz. Das Hauptmotiv dieser Partien, die schrittweise absteigende Quarte, steht allerdings keineswegs so unverbunden neben der Choralmelodie, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Vielmehr kommt diese Wendung – wenn auch in Halben statt Achteln, also in vierfacher Verbreiterung – mehrfach in der Choralmelodie vor, am ausgeprägtesten in der fünften Melodiezeile, „auf daß ich nicht für großem Weh", die aus zwei solchen abwärtsgerichteten Quartgängen besteht.

„Trost" ist das entscheidende Stichwort der Baß-Arie „Fürwahr, wenn mir das kömmet ein" (Satz 3). Eine milde Heiterkeit strahlt schon die Einleitung der beiden Oboi d'amore aus, freilich unterbrochen von einer chromatischen Eintrübung, die im Vokalpart dann mit Worten wie „Zittern, Furcht" und der Wendung „ich weiß, daß mir das Herz zerbräche" unterlegt ist und gleichsam die Verunsicherung des auf Trost Hoffenden symbolisiert. Das Baß-Rezitativ „Jedoch dein heilsam Wort, das macht" (Satz 4) mischt Choralzeilen mit freier Dichtung, die Choralzeilen jeweils untermalt mit lebhaften Continuo-Koloraturen, die wohl für die positiven Affektwörter der Strophe stehen wie das vom „süßen Singen" oder das vom lachenden und springenden Herzen.

Einen Höhepunkt innerhalb der Kantate, nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch, bildet die Tenor-Arie „Jesus nimmt die Sünder an" (Satz 5). Die zentrale Verheißung ist für Bach Anlaß, ein ungewöhnlich virtuoses Kabinettstück für Flöte und Tenor zu schreiben. Vielleicht waren die beiden Musiker, der Sänger und der Flötist, damals seine brillantesten Solisten. Denn vom 20. August bis zum 22. Oktober 1724 enthalten noch sechs weitere Kantaten eine derartige Arie. Wer diese Musiker waren, besonders der für die damalige Zeit ungewöhnlich versierte Querflötist, der Bach anscheinend nur vorübergehend zur Verfügung stand, ist eine offene Frage.

Von den nachfolgenden Sätzen fesselt besonders das Duett von Sopran und Alt, „Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch" (Satz 7), das auf dem Kontrast von ruhig vorgetragenem Choralmelos und äußerst lebhaften Sechzehntelkoloraturen beruht und dann ganz schlicht in Terzparallelen der beiden Solostimmen endet, darin gleichsam die Schlußworte vom „kindlichen Gehorsam" in bildhaften musikalischen Ausdruck fassend.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 33

Bachs Choralkantate beruht auf dem wohlbekannten Kirchenlied gleichen Textbeginns aus der Dichterfeder des Straßburger Theologen Konrad Hubert (1507-1577) – mit einer um 1540 in Nürnberg von einem unbekannten Verfasser hinzugedichteten Schlußstrophe – und der ursprünglich mit einem weltlichen Text verbundenen Melodie des berühmten Renaissance-Musikers Paul Hofhaimer (1459-1537) aus dem Jahre 1512. Bachs Leipziger Kantatendichter hat, wie üblich, die erste und die letzte Strophe unverändert übernommen, die übrigen aber zu Rezitativen und Arien umgedichtet.

Die Kantate des Thomaskantors entstand zum 3. September 1724, dem 13. Sonntag nach Trinitatis. Gegenstand der Evangelienlesung und der Predigt ist an diesem Tag traditionell das Gleichnis vom barmherzigen Samariter nach Lukas 10, Vers 23-37. Die Wahl des Liedes überrascht daher zunächst; denn es scheint auf den ersten Blick wenig mit dem Bibelwort zu tun zu haben. Eine Gedankenverbindung deutet sich jedoch an in dem Tenor-Rezitativ (Satz 4), wenn es da heißt „Gib mir nur aus Barmherzigkeit / den wahren Christenglauben!" und somit Gott selbst gewissermaßen als „barmherziger Samariter" angesprochen wird oder wenn in dem Duett von Tenor und Baß (Satz 5) die Worte „Gib, daß ich aus reinem Triebe / als mich selbst den Nächsten liebe" erklingen und damit auf das in Jesu Gleichnis zentrale Gebot der Nächstenliebe angespielt wird.

Bachs Kantate beginnt in Moll, wie es die alte Melodie vorgibt, und von Nöten des Menschen ist die Rede, aus denen niemand außer Jesus Christus helfen kann. Aber es heißt in der ersten Strophe auch zuversichtlich: „Ich weiß, daß du mein Tröster bist". Und diese Gewißheit prägt die Affekthaltung des ganzes Eingangschors: Es ist ein beschwingter Satz, erneut im Dreivierteltakt, im musikalischen Ausdruck bestimmt von verhalten-froher Zuversicht. In der instrumentalen Einleitung des (ähnlich wie bei BWV 113) mit zwei Oboen, Streichern und Continuo besetzten Orchesterparts entfaltet Bach diese Atmosphäre in einem an Motiven reichen, lebhaften Instrumentalvorspiel. Der Chor trägt den Choral zeilenweise vor, thematisch untermalt und durch Zwischenspiele gegliedert mit immer neuen Variationen und Kombinationen des zu Beginn exponierten Motivmaterials, die Choralzeilen selbst sind teils homophon, teils polyphon behandelt. Auf Textausdeutungen einzelner Wörter und Begriffe ist ganz verzichtet, aber die melismatisch ausschwingenden ersten vier Choralzeilen und die Schlußzeile sind von Bach breit ausgeführt und auch in den vokalen Begleitstimmen wunderschön ausgestaltet.

Auch Satz 2, das Tenor-Rezitativ „Mein Gott und Richter", zeigt diese Grund-Zuversicht, die sich hier, nach dem Bekenntnis der Sündhaftigkeit, in einem Schluß-Arioso als Vorfreude auf ein „Vergebungswort" Gottes ausdrückt. – Satz 3, die Alt-Arie „Wie furchtsam wankten meine Schritte" gehört zu den charakteristischsten Sätzen des gesamten Bachschen Kantatenwerks. Die Singstimme wird vom Streichorchester begleitet, die 1. Violine spielt mit Dämpfer – verhalten, „furchtsam" –, die übrigen Streicher begleiten *pizzicato*. Das „Wanken" der Schritte – wenn der sündige Christ vor den Richterstuhl Gottes tritt – ist von Bach musikalisch verbildlicht im synkopischen Stocken der Melodie, die „Furchtsamkeit" angedeutet durch Moll-Eintrübungen.

Einen weiteren Höhepunkt der Kantate bildet das Duett von Tenor und Baß „Gott, der du die Liebe heißt" (Satz 5). Es ist ein stark stilisiertes, feierliches Menuett, das dem an komplexe polyphone Strukturen gewöhnten Bach-Freund besonders durch seine fast naiv anmutenden Sext- und Terzparallelen zu Beginn in den beiden Oboen, dann immer wieder auch in den beiden Singstimmen auffällt. Die Besonderheit ist Ausdruck des Textes und wurde damals zweifellos von den Hörern ohne weiteres verstanden: „Liebe" wird dargestellt durch „liebliche" Konsonanzen, Sexten und Terzen, und dargestellt auch als Einmütigkeit der Bewegung: als Parallelverlauf der beiden Stimmen. Noch einmal sehr bildkräftig wird Bachs Vertonung in dem Abschnitt „stören Feinde meine Ruh": Das „Stören" wird durch lebhafte Bewegung mit synkopischem Einsatz ausgedrückt, die „Ruh" dagegen durch lang gehaltene, „ruhende" Töne.

Im Schlußchoral (Satz 6) hat Bach Paul Hofhaimers schöne Liedweise kunstvoll harmonisiert und dabei die ohnehin durch die Melodie hervorgehobenen Wörter „dem Vater aller Güte ... der uns allzeit behüte" und „in der Ewigkeit" durch eine besonders kantable Führung der Begleitstimmen unterstrichen.

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

Die Evangelienlesung am 16. Sonntag nach Trinitatis handelt von der Auferweckung des Jünglings zu Nain (Lukas 7, Vers 11-17). In Bachs Choralkantate, die am 24. September 1724 in der Leipziger Nikolaikirche zum erstenmal aufgeführt wurde, wird der Evangelienbericht zum Anlaß genommen, den Blick des Christen auf das eigene Sterben zu lenken. Der Kantatentext beginnt als großangelegter Monolog, in dem die Gedanken des Gläubigen um Zeitpunkt und Umstände seines Todes kreisen, kreatürliche Angst vor dem Tod sich mischt mit der Sorge um Seelenheil und Sündenvergebung, aber auch um das Schicksal der Hinterbliebenen. Dann wird in einer plötzlichen Wende all dies zurückgewiesen: „Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen! Mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn?" (Satz 4). Angst und Besorgnis werden überwunden von der Vision, im Jenseits „verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn".

Die Kantate beruht diesmal auf einem verhältnismäßig jungen Kirchenlied, das 1695 anläßlich einer Trauerfeier von dem Organisten der Leipziger Nikolaikirche Daniel Vetter (gest. 1721) nach einer Dichtung von Caspar Neumann (1648-1715) geschaffen worden war und sich in Leipzig offenbar besonderer Beliebtheit erfreute. Bachs unbekannter Kantatendichter hat wie üblich die erste und letzte Strophe des Liedes im Originalwortlaut übernommen, die Binnenstrophen aber zu Arien und Rezitativen umgestaltet.

Bachs Eingangssatz ist einer der eindrucksvollsten des gesamten Kantatenjahrgangs. Der vierstimmige Chor ist eingebettet in einen hochkomplexen, farbigen und thematisch weitgehend selbständigen Orchesterpart. Die Basis des Satzes bildet wie immer der Basso continuo, bestehend aus den Streichbässen (Violoncello, Kontrabaß) und Orgel; darüber liegt, motivisch als in sich geschlossene Gruppe, der Part der beiden Violinen und der Viola, seinerseits überlagert von zwei im Duett geführten Oboi d'amore und einer sich in sehr hoher Lage bewegenden Flötenpartie, die sich auf rasche Tonwiederholungen und Akkordbrechungen beschränkt. Hinzu kommt als weitere Klangfarbe ein Horn, das den Cantus firmus des Soprans verstärkt. Der Sinn der komplexen Partituranlage erschließt sich dem heutigen Zuhörer nicht ohne weiteres, dürfte aber Bachs Zeitgenossen unmittelbar deutlich gewesen sein. Bach knüpft mit einem musikalischen Bild an die zweite Zeile des Textes an: „Meine Zeit läuft immer hin". Seine Musik zeichnet das Bild einer großen Räderuhr, wie sie auf Kirch- und Rathaustürmen bis heute anzutreffen ist. Der Basso continuo markiert, jeweils von Pausen unterbrochen, nur Anfang und Mitte des Taktes durch Einzeltöne (in den Streichbässen *pizzicato*) und illustriert damit das langsame Schwingen des schwergewichtigen Perpendikels; die mit Dämpfer und *staccato* spielende Gruppe von Violinen und Viola ahmt mit ihren ununterbrochenen Dreiachtelfiguren das Ticken des Räderwerks nach. Die eigenartigen raschen Tonwiederholungen des Flötenparts bilden akustisch den Vorgang nach, der das Vorrücken des Minutenzeigers auslöst. Der Satz steht im Zwölfachteltakt, und offenbar ist auch dieses Zeitmaß nicht zufällig, sondern im Blick auf den zwölfstündigen Tageslauf gewählt. Der Chorpart fügt sich geschmeidig in den Orchestersatz ein, im Ausdruck versonnen, gedankenvoll, fast ein wenig träumerisch. Eine besondere Geschlossenheit erhält er dadurch, daß die Choreinsätze jeweils vom Sopran allein eröffnet werden (nur einmal tritt der Tenor hinzu) und die übrigen Stimmen dann *en bloc* nachfolgen, ein Merkmal, das im übrigen beim Schlußchoral wiederkehrt.

Die beiden Arien der Kantate könnte man sich unterschiedlicher kaum vorstellen. Die Arie „Was willst du dich, mein Geist, entsetzen" (Satz 2) nimmt die meditative, in sich gekehrte Haltung der Eingangsstrophe auf. Das instrumentale Klangbild ist verhalten, zu dem Solotenor tritt mit ausdrucksvollen Kantilenen und Koloraturen eine Oboe d'amore, die Continuo-Streichbässe spielen *pizzicato*. Und immer wieder erklingt hier eine pendelnde Tonfolge als Nachahmung der Totenglocke in Anspielung auf die Textwendung „wenn meine letzte Stunde schlägt".

Die Baß-Arie „Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen" (Satz 4) vertreibt gleichsam alle dem Hier und Jetzt verhaftete Ängstlichkeit und Besorgnis mit Kraft und Schwung. Aus dem markanten Orchesterritornell ragt die solistisch geführte Flöte hervor, die auch in den Soloepisoden des Basses mit diesem auf das virtuoseste konzertiert. Ursprünglich war diese Flötenpartie, wie auch die des 1. Satzes, von Bach einem „Fiauto piccolo" (wahrscheinlich einer hohen Blockflöte) zugedacht; aber wie das originale Aufführungsmaterial zeigt, scheint kurz vor der Aufführung der Spieler ausgefallen zu sein, so daß Bach statt dessen eine normale Querflöte einsetzen mußte und der Part zu diesem Zweck

teilweise vereinfacht wurde. (Für eine Wiederaufführung in den 1740er Jahren hat Bach die Kantate dann insgesamt uminstrumentiert.)

Der Schlußchoral ist diesmal besonders kunstvoll gestaltet, der Satz polyphon aufgelockert. Wie schon beim Eingangssatz der Kantate werden die einzelnen Chorabschnitte jeweils von einem oder gelegentlich zwei Stimmen als „Vorsängern" angeführt. Bach nimmt damit eine Eigentümlichkeit des Originalchorsatzes von Daniel Vetter auf – vielleicht im Sinne einer versteckten Hommage an den ehemaligen Leipziger Nikolai-Organisten, in dessen Kirche und auf dessen Orgelempore die Kantate am 16. Sonntag nach Trinitatis anno 1724 erklang.

© ***Klaus Hofmann 2004***

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

Diese Kantate ist in zwei Fassungen überliefert – eine in E-Dur, eine in D-Dur. Die D-Dur-Fassung entstand anläßlich einer Wiederaufführung des Werks in den Jahren 1746 oder 1747, gegen Ende von Bachs Leben. Die vorliegende Einspielung basiert auf der Originalfassung in E-Dur.

Der aufführungstechnisch problematischste Aspekt dieser Kantate ist das ungewöhnlich hohe Register, das für die Flöte vorgeschrieben ist. Die Partitur aus Bachs Hand existiert nicht mehr, jedoch sind die vorwiegend von dem Kopisten Christian Gottlob Meissner angefertigten Stimmen der Uraufführung noch vorhanden (Bibliothèque Royale Albert 1er in Brüssel). Sie belegen, daß als erste Stimme diejenige für „Fiauto piccolo" (A6) ausgeschrieben wurde, welche nur den ersten und den vierten Satz der Kantate enthält. Der erste Satz allein wurde um eine große Sekunde nach unten transponiert; außerdem wurde der Satz mittels einer schrägen Linie durchgestrichen und der Kommentar „NB anstatt dessen in beyliegendem Blatt" hinzugefügt. Bei diesem Beiblatt handelt es sich indes um eine eigene Stimme (A7), in die der erste, „Travers" überschriebene Satz in untransponiertem E-Dur hineingesetzt wurde. Die Stimme für den vierten Satz trägt den Vermerk „Aria vide sub Signo" („Aria siehe ab dem Zeichen") und verweist damit auf die Originalstimme (A6). Darüber hinaus ist die separate Stimme (A7) auf der Rückseite von einem anderen Kopisten so umgeschrieben worden, daß die höchsten Noten der Takte 45 bis 51 des ersten Satzes problemlos eine Oktave tiefer gespielt werden können.

Untersucht man die Originalfassung des Flötenparts, so fällt es alles andere als leicht, Bachs Absichten präzise zu erahnen.

(1) Die Rätsel der Stimme A6: Was bedeutet „Fiauto piccolo" und an welches Instrument dachte Bach beim vierten Satz?

Bach meinte mit der Bezeichnung "Travers" stets die Querflöte. Fiauto (d.h. Flauto) bezeichnet daher im allgemeinen eine Blockflöte, die hier einen einen Ganzton tiefer notiert wurde, weil die „Fiauto piccolo" offenkundig einen Ganzton höher erklang. Als Schlüssel wurde allerdings der normale Violinschlüssel verwendet – merkwürdigerweise nicht der für Blockflötenmusik übliche französische Violinschlüssel. Dies legt die Vermutung nahe, bei dem fraglichen Instrument habe es sich um eine um einen Ton höher gestimmte Querflöte gehandelt. Daß ein solches Instrument je gebaut worden wäre, ist freilich nirgendwo belegt.

Nun müssen wir überlegen, welches Instrument für den vierten Satz vorgesehen gewesen sein könnte. Da die Stimme untransponiert ist, scheint hier ein anderes Instrument erklungen zu sein. Der tiefste Ton in diesem Satz ist e' und liegt damit außerhalb des Umfangs der normalen Blockflöte. Die Stimme könnte mithin für die Querflöte geschrieben worden sein. Wenn jedoch diese Annahme richtig ist, warum steht dann nicht „Travers" darüber? (Möglich immerhin, daß Meissner einfach vergaß, den Namen des Instruments in die Stimme einzutragen.)

(2) Wann wurde der erste Satz in der „Fiauto piccolo"-Stimme A6 durchgestrichen und der Hinweis auf die „Travers"-Stimme A7 eingetragen?

Stimmen werden zumeist anhand der Wasserzeichen und der Handschrift datiert. In diesem Fall jedoch stammen beide Stimmen aus der Hand Christian Gottlieb Meissners; obschon sich ihre Wasserzeichen unterscheiden, entsprechen sie doch denen in Stimmen anderer wichtiger Instrumente, die ebenfalls bei der Uraufführung zum Einsatz kamen. Es gibt daher keinen Anlaß anzunehmen, daß die beiden Stimmen für verschiedene Anlässe entstanden sind. Und so darf man schließen, daß sowohl die Streichung des ersten Satzes in A6 als auch der Hinweis auf A7 aus der Zeit der Uraufführung stammen.

(3) Schlußfolgerungen für die vorliegende Einspielung
Was den ersten Satz betrifft, so könnte Bach sehr wohl an eine um einen Ton höher gestimmte Blockflöte gedacht haben. Dann aber mögen ihn Probleme mit dem Instrument oder dem Musiker vor der Uraufführung dazu bewogen haben, die Stimme der Querflöte anzuvertrauen, weshalb denn auch A7 angefertigt wurde. Mit Sicherheit war es nicht Meissner, der die tiefoktavierte Alternativfassung der ursprünglich für das höchste Register vorgesehenen Takte 45 bis 51 niedergeschrieben hat. Der Herausgeber der Neuen Bach-Ausgabe nimmt an, daß der Flötist selber diese Passage umgeschrieben hat. Bei der vorliegenden Einspielung haben wir von dieser Fassung keinen Gebrauch gemacht.

Im Falle des vierten Satzes gehen wir davon aus, daß er von Anfang an für die Querflöte gedacht gewesen ist. Auch hier verzichten wir auf die tiefoktavierte Alternativfassung.

Der sechste und letzte Satz erscheint weder in A6 noch in A7. Da der Schlußchoral in der Regel aber vom gesamten Orchester gespielt wird, wurde hier auch die Flöte eingesetzt.

© Masaaki Suzuki 2004

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereinigt Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßig Konzerte mit Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßig Konzerte präsentiert.

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem Auftritt beim St. Florent-le-Vieil Musikfestival im Jahr 1997 ist es regelmäßig bei Musikfestivals in Israel und ganz Europa vertreten. Im Bachjahr 2000 wurde das Ensemble eingeladen, beim Santiago Music Festival in Spanien, dem Bach Musikfestival in Leipzig und dem Melbourne Music Festival in Australien aufzutreten. All diese Auftritte waren ausgesprochen erfolgreich und wurden als Höhepunkte dieser Festivals angesehen. In Japan war das Ensemble Hauptakteur der „Bach 2000"-Reihe in der Suntory Hall von Tokyo.

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen" dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts" bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet

Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland".

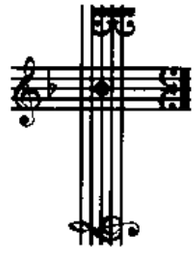
Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

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

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern, Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



Herr Jesu Christ, du höchstes Gut, BWV 113

Seigneur Jésus-Christ, bien suprême

Les trois cantates de Johann Sebastian Bach que l'on retrouve sur cet enregistrement sont de type cantate-choral et ont toutes trois été créées en août ou en septembre 1724. Elles font partie du grand cycle de cantates composées durant la seconde année où il occupait le poste de cantor à l'église Saint-Thomas de Leipzig. Le plan de Bach et de son librettiste prévoyait pour chaque dimanche et chaque jour de fête une cantate dont le contenu ne se rapporterait pas directement au prêche basé sur l'évangile du jour comme c'était l'habitude mais qui serait plutôt composée de chorals luthériens se rapportant à son sujet. Le librettiste devait donc remanier librement une partie des strophes du choral afin que Bach puisse les mettre en musique sous forme d'airs et de récitatifs. Les premières et dernières strophes devaient cependant rester inchangées. Bien entendu, les chorals étaient choisis, autant que possible, pour complémenter les lectures du jour, en particulier l'évangile.

La cantate *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* a été créée le 20 août 1724, le onzième dimanche après la Trinité. L'évangile dominical (Luc 18, 9 à 14), raconte la parabole du Pharisien et du Publicain, une histoire extraordinairement populaire à travers les siècles et qui a également inspiré de nombreux peintres. Le Pharisien, un Juif vivant dans la stricte observance de la Loi, prie au Temple et se rengorge de sa piété. De son côté, le Publicain qui appartient à une classe professionnelle qui passe pour corrompue, se frappe la poitrine avec découragement et dit « Mon Dieu, aie pitié du pécheur que je suis ! ». Selon cette parabole, le modèle à suivre pour le chrétien est l'humble publicain plutôt que le pharisien infatué de lui-même.

Le choral luthérien, *Herr Jesu Christ, du höchtes Gut*, qui sert de base à cette cantate a été écrit par le théologien Bartholomäus Ringwaldt (1530-1599). La mélodie, encore utilisée de nos jours dans les églises évangélistes, date de la même époque mais on ne connaît pas l'identité du compositeur. Le texte du choral s'accorde remarquablement bien avec l'évangile dominicale : il souligne en quelque sorte les mots « Mon Dieu, aie pitié du pécheur que je suis ! » que dit le Publicain et se sert de lui pour représenter l'attitude du pécheur repentant.

Le librettiste de Bach (vraisemblablement l'ancien recteur de l'École Saint-Thomas de Leipzig, Andreas Stübel, 1653-1725), a transformé les huit strophes du choral luthérien en une cantate en huit mouvements. Les premier, deuxième et huitième couplets demeurent inchangés alors que les autres ont été transformés en airs et en récitatifs, quelques-uns conservant certaines tournures et de nombreuses allusions au texte original que les Leipzigois qui connaissaient bien le psautier et qui assistaient aux services religieux ont dû reconnaître avec plaisir. Dans le quatrième mouvement, le récitatif « Jedoch dein heilsam Wort, das macht » [« Pourtant ta sainte voix qui fait »] reprend même les sept vers de la strophe issue du choral original mais ceux-ci sont cachés pour ainsi dire dans l'abondance de vers librement écrits du récitatif. Un prédicateur expérimenté pouvait cependant déceler l'agencement du texte dans sa disposition claire : les deux premiers mouvements correspondent à la situation du chrétien conscient de sa condition de pécheur et repentant ; les deux mouvements suivants expriment l'espoir d'une consolation et d'un pardon ; la troisième partie, qui se compose de deux mouvements (les cinquième et sixième), communique la déclaration fondamentale : Jésus accepte les pécheurs ; la quatrième partie enfin se présente comme une « application croyante » du contenu du prêche sous forme de prière, d'abord individuelle (septième mouvement) puis en communauté, exprimée musicalement par le chœur (huitième mouvement).

Le mouvement initial de la cantate de Bach est empreint dès la première mesure d'une atmosphère de tristesse plaintive évoquée dès la première strophe du livret. Les deux hautbois d'amour « soupirent » une mélodie qui semble faite de reproches, reprenant la tête du *cantus firmus* du choral. De leur côté, les cordes jouent avec retenue des motifs vifs, une allusion à l'espoir. Le chœur est ici très sobrement présenté, de façon homophonique et simple, un peu comme les chorals conclusifs des autres cantates, et ce n'est qu'à la fin que la mélodie est ornée. Mentionnons une particularité : le choral est présenté ici non pas dans une mesure à quatre noires comme c'est l'habitude mais plutôt dans une mesure à trois noires ce qui lui confère, malgré le sérieux de l'atmosphère, une certaine souplesse et un soupçon de gaieté, une allusion à l'espoir de consolation et de pardon.

Le solo d'alto « Erbarm dich mein in solcher Last » [« Prends en pitié mon lourd fardeau »] (second mouvement)

provient de la seconde strophe du choral reprise telle quelle. Ce mouvement suit le modèle d'un choral pour orgue à trois voix, pour deux manuels et pédalier, un peu à la manière des *Chorals Schübler* (BWV 645 à 650) : le *cantus firmus* se trouve à l'alto, une ligne thématiquement indépendante se trouve au-dessus jouée par les violons alors que la basse appropriée accompagne et encadre le choral récité ligne par ligne. Ces trois voix forment un mouvement thématiquement indépendant. Son motif principal, un intervalle de quarte descendant progressivement n'est pas aussi détaché de la mélodie du chœur qu'on pourrait le croire à une première écoute. Au contraire, ce motif, bien qu'énoncé à la blanche plutôt qu'à la croche, donc quatre fois plus lent, revient plusieurs fois dans la mélodie du chœur et apparaît à son plus clair dans le cinquième vers de la mélodie : « auf daß ich nicht für großem Weh » [« afin que pour ces grands malheurs »] qui se compose de deux intervalles similaires de quarte descendante.

« Consolation » est le mot-clé de l'air de basse « Fürwahr, wenn mir das kömmet ein » [« Vraiment, quand il m'arrive ainsi »] (troisième mouvement). Une douce gaieté transparaît dès l'introduction jouée par les deux hautbois d'amour, interrompue cependant par des assombrissements chromatiques apparaissant dans la partie vocale aux mots « Zittern, Furcht » [« tremblant de peur »] et à la phrase « ich weiß, daß mir das Herz zerbräche » [« je sais que mon cœur se briserait »] qui représentent l'inquiétude face à l'espoir de consolation. Le récitatif de basse « Jedoch dein heilsam Wort, das macht » [« Pourtant ta sainte voix qui fait »] (quatrième mouvement) mélange des vers du choral à des vers libres, chaque vers du choral étant souligné par un continuo vif fait de coloratures qui soutient le sens des mots « optimistes » de la strophe comme « süßen Singen » [« douce chanson »] ou lorsqu'il est question du cœur souriant et frémissant.

L'air de ténor « Jesus nimmt die Sünden an » [« Jesus accepte les pécheurs »] (cinquième mouvement) constitue le sommet de la cantate, non seulement au point du vue du message mais également au point de vue musical. La promesse fondamentale a procuré à Bach le motif pour écrire une pièce de choix, inhabituellement virtuose, pour flûte et ténor. Il est possible que les deux musiciens, le chanteur et le flûtiste, aient été les deux meilleurs solistes que Bach ait eu à sa disposition car parmi les cantates créées entre le 20 août et le 22 octobre 1724, on en retrouve six autres avec des airs similaires. On ne connaît cependant l'identité de ces deux musiciens, notamment le flûtiste exceptionnellement virtuose pour l'époque, sur lequel Bach n'a pu compter que pendant un certain temps.

Parmi les mouvements suivants, le duo soprano-alto « Ach Herr, mein Gott, vergib mirs doch » [« Seigneur mon dieu, pardonne-moi »] (septième mouvement) retient particulièrement l'attention avec son contraste entre le calme sentimental du choral et les coloratures en double-croches extrêmement vives qui se terminent ensuite abruptement par des tierces parallèles aux deux voix solistes afin d'exprimer en quelque sorte de manière musicale les mots conclusifs de « kindlichen Gehorsam » [« avec la docilité de l'enfant »].

Allein zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 33

Vers toi seul, Seigneur Jésus-Christ

Cette cantate-choral de Bach est construite à partir du choral bien connu qui porte le même nom dont les premières strophes ont été écrites par le théologien de Strasbourg Konrad Hubert (1507-1577) et qui se termine par une strophe écrite en 1540 à Nuremberg par un auteur inconnu et sur une mélodie originalement composée pour un texte profane par le célèbre musicien de la Renaissance Paul Hofhaimer (1459-1537) en 1512. Le librettiste leipzigois de Bach, comme d'habitude, a repris sans les modifier les première et dernière strophes et a adapté les autres en récitatifs et en airs.

La cantate a été créée le 3 septembre 1724, le treizième dimanche après la Trinité. Traditionnellement, l'évangile dominical et le sermon évoquent la parabole du bon Samaritain, telle qu'on la retrouve dans Luc 10, 23 à 37. Le choix de ce chant peut d'abord surprendre car à première vue, celui-ci semble n'avoir que peu à voir avec le texte de la Bible. On pressent cependant un lien au niveau de la réflexion dans le récitatif du ténor (cinquième mouvement) qui dit : « Gib mir nur aus Barmherzigkeit / den wahren Christenglauben ! » [« Fais que par ta miséricorde / J'aie la foi du vrai chrétien »] où Dieu est ainsi abordé en tant que « bon Samaritain ». Ce lien se devine aussi dans le duo ténor-basse (cinquième mouvement) lorsque l'on entend les mots « Gib, daß ich aus reinem Triebe / als mich selbst den Nächsten liebe » [« Fais que de mon chant / J'aime mon prochain comme moi-même »] qui font allusion, dans la parabole de Jésus, à l'amour du prochain.

La cantate commence en mode mineur, comme l'ancienne mélodie et il y est question des malheurs de l'huma-

nité auxquels personne à part Jésus-Christ ne peut apporter d'aide. Mais on perçoit également, dans les premières strophes, un certain espoir : « Ich weiß, daß du mein Tröster bist ! » [« Je sais que tu es mon recours »]. Cette certitude affecte le climat émotif du chœur initial. C'est un mouvement enthousiaste, à nouveau à trois temps, dont l'expression musicale évoque une confiance heureuse mais contenue. Bach traduit cette atmosphère dans l'introduction instrumentale vive et riche de motifs jouée par les deux hautbois, les cordes et le continuo (comme dans la cantate BWV 113). Le chœur chante le texte, une ligne après l'autre, souligné par les différents thèmes et divisé par des intermèdes faits de nouvelles variations et combinaisons du matériau motivique exposé au début alors que le choral est présenté tantôt de manière homophonique, tantôt polyphonique. S'il n'est pas question ici de comprendre le texte mot à mot, les quatre premiers vers du choral ainsi que les vers finaux sont cependant exprimés par Bach au moyen de larges mélismes qui, mêmes dans les parties d'accompagnement, sont merveilleusement arrangés.

On retrouve également cette atmosphère de confiance dans le second mouvement, le récitatif de ténor « Mein Gott und Richter » [« Mon dieu et juge »] qui exprime, après la confession du pécheur, la joie anticipée face au « Vergebungswort » [« parole de pardon »] de dieu dans un arioso final. Le troisième mouvement, l'air d'alto, « Wie fürchtsam wankten meine Schritte » [« Si craintifs sont mes pas vacillants »], est l'un des mouvements les plus particuliers de toutes les cantates de Bach. La voix est soutenue par une partie de l'orchestre à cordes : le premier violon, qui joue avec une sourdine, est comme contenu, « craintif », alors que les autres instruments jouent en *pizzicato*. Le chancellement des pas, lorsque le chrétien pécheur se présente devant le tribunal divin, est traduit musicalement par Bach par des ralentissements syncopés de la mélodie alors que l'aspect craintif est exprimé par des assombrissements en mode mineur.

Un autre sommet de cette cantate est le duo ténor-basse, « Gott, der du die Liebe heißt » [« Dieu, toi dont le nom est amour »] (cinquième mouvement). Il s'agit d'un menuet, fortement stylisé et solennel, immanquablement remarqué par les admirateurs de Bach habitués à des structures polyphoniques complexes qui se retrouvent ici face à des traits de sixtes et de tierces en parallèle qui peuvent apparaître naïfs joués au début par les hautbois avant d'être repris par les deux voix. Cette singularité traduit le texte en musique et a sans aucun doute été immédiatement comprise par les auditeurs : l'« amour » est représenté par des consonances « aimables » de tierces et de sixtes et par l'unanimité provoqué par le parallélisme du mouvement mélodique des deux voix. Bach souligne encore une fois de manière très imagée les mots « stören Feinde meine Ruh » [« l'ennemi trouble ma paix »] : le « trouble » est représenté par des mouvements vifs avec des accentuations syncopées alors que la « paix », en revanche, est représentée par de longues notes tenues et « apaisantes ».

Dans le choral final (sixième mouvement), Bach a harmonisé avec art la mélodie de Paul Hofhaimer et souligné les mots que la mélodie soutenait déjà de « dem Vater aller Güte » [« au père de toute les bontés »], « der uns allzeit behüte » [« qui en tout temps nous protège »] et « in der Ewigkeit » [« dans l'éternité »] avec une conduite des voix secondaires particulièrement mélodique.

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

Dieu d'amour, quand mourrai-je?

L'évangile de ce seizième dimanche après la Trinité raconte la résurrection du jeune fils de la veuve de Naïn (Luc 7, 11 à 17). Dans cette cantate-choral, créée le 24 septembre 1724 à l'église Saint-Nicolas de Leipzig, le récit de l'évangile offre l'occasion aux chrétiens de contempler leur propre mort. Le livret de la cantate commence par un long monologue dans lequel sont évoquées les pensées du croyant au moment même de sa mort ainsi que la peur naturelle devant la mort qui se mêle à l'inquiétude face au salut spirituel, à la rémission des péchés ainsi qu'au destin de ceux qui restent. Cette atmosphère se dissipe tout d'un coup : « Doch weichet, ihr tollen vegeblichen Sorgen ! Mich rüfet mein Jesus, wer sollte nicht gehn » [« Effacez-vous donc, soucis vains et incensés ! / Mon Jésus m'appelle ; qui ne se rendrait à son appel ? »] (quatrième mouvement). La crainte et l'inquiétude sont vaincues par la vision « dans la splendeur de la transfiguration, de comparaître devant Jésus » [« verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn »], dans l'éternité.

La cantate provient ici du choral relativement récent, en comparaison avec les chorals à la base des autres cantates contenues sur ce disque, composé en 1695 à l'occasion de funérailles par l'organiste de l'église Saint-Nicolas de Leipzig, Daniel Vetter (mort en 1721) sur un poème de Caspar Neu-

mann (1648-1715) qui jouissait apparemment d'une certaine popularité à Leipzig. Le librettiste anonyme de Bach a, comme d'habitude, repris les première et dernière strophes du choral sans modification et a écrit une paraphrase des autres sous forme d'airs et de récitatifs.

Le mouvement initial de cette cantate est l'un des plus impressionnant de toutes les cantates de ce cycle annuel. Le chœur à quatre voix s'intègre à une partie orchestrale indépendante, thématiquement importante, hautement complexe et colorée. L'assise de ce mouvement est assurée comme toujours par la basse continue composée d'instruments à cordes (violoncelle et contrebasse) et de l'orgue. Au-dessus se trouve les premiers et seconds violons et les altos, un groupe qui semble comme refermé sur lui-même du point de vue motivique, superposés par les hautbois d'amour qui jouent en duo et, tout au-dessus, la flûte qui se limite à de rapides répétitions de notes et à des coupures en accords. De plus, le cor ajoute une autre couleur instrumentale en doublant le *cantus firmus* à la voix de soprano. Cette écriture complexe n'évoque probablement pas grand-chose à l'auditeur d'aujourd'hui, cependant, pour les contemporains de Bach, sa signification apparaissait immédiatement. Bach associe la seconde moitié du texte (« Meine Zeit läuft immer hin » [« Mes jours ne cessent de s'enfuir »]) à une image musicale. Sa musique évoque une grande horloge, comme celles que l'on peut voir encore aujourd'hui sur les églises et sur les hôtels de ville. La basse continue, interrompue par des silences, ne souligne que le début et le milieu de chaque barre de mesure par des notes isolées (jouées *pizzicato* par les contrebasses) illustrant ainsi l'oscillation lente d'un lourd pendule. Les violons et les altos, qui jouent avec des sourdines en *staccato*, imitent au moyen de leurs motifs sans cesse répétés de trois croches le tic tac de l'horloge. Les étranges notes répétées rapidement à la flûte reproduisent musicalement le mécanisme mis en marche par l'avancement de l'aiguille des minutes. Ce premier mouvement est dans une mesure à douze croches, un choix qui n'est pas fortuit mais qui a été plutôt fait pour illustrer le cycle de douze heures qui divise la journée. La partie chorale s'insère dans la partie instrumentale de manière songeuse, pensive, presque rêveuse. Bach parvient à une certaine unité dans laquelle la partie chorale est chaque fois introduite par la voix de soprano seule (elle ne sera introduite par les ténors qu'une seule fois) suivie des autres voix, d'un seul bloc, une caractéristique qui reviendra dans le choral conclusif.

On ne peut imaginer deux airs plus différents que les deux contenus dans cette cantate. L'air « Was willst du dich, mein Geist, entsetzen » [« Pourquoi t'épouvanter, mon esprit »] (second mouvement) reprend le climat méditatif et songeur de la strophe initiale. La couleur instrumentale exprime la retenue puis, au moment de l'entrée du ténor solo, le hautbois d'amour exprime une cantilène expressive et des coloratures alors que le continuo avec les instruments à cordes graves jouent en *pizzicato*. Un motif mélodique oscillant continue de se faire entendre, une imitation du glas qui est une allusion au passage « wenn meine letzte Stunde schlägt » [« quand sonne ma dernière heure »].

L'air de basse « Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen » [« Effacez-vous donc, soucis vains et incensés »] (quatrième mouvement) vient en quelque sorte chasser subitement les sentiments de peur et d'inquiétude. De la ritournelle orchestrale d'allure décidée émerge la flûte traitée en soliste qui, lors du passage en solo de la basse, exprimera un trait concertant virtuose. La partie de flûte était à l'origine prévue par Bach pour une « fiauto piccolo » (vraisemblablement une flûte à bec) comme dans le premier mouvement mais les partitions utilisées lors de la création nous font voir que peu avant la première interprétation, le musicien prévu avait eu à s'absenter et que Bach avait dû avoir recours à une flûte à bec normale et qu'il simplifia la partition à cette fin. (Pour une nouvelle interprétation de cette cantate dans les années 1740, Bach a remanié la partie instrumentale).

Le choral final, polyphonique, est particulièrement écrit avec art. Comme lors du choral initial de cette cantate, chaque section du chœur est introduite par un « petit chœur » d'une ou parfois deux voix. Bach reprend ici une particularité du choral original de Daniel Vetter, peut être un hommage discret à l'ancien organiste de l'église Saint-Thomas de Leipzig, c'est-à-dire à l'endroit même où cette cantate a retenti pour la première fois de la tribune de l'orgue, le seizième dimanche après la Trinité en 1724.

NOTES DE LA PRODUCTION

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

Il existe deux versions de cette cantate : l'une en mi majeur et l'autre en ré majeur. Cette dernière a été réalisée à l'occasion

d'une reprise de l'œuvre en 1746 ou en 1747, vers la fin de la vie de Bach. La version présente sur cet enregistrement se base sur la version originale en mi majeur.

La question la plus délicate de cette œuvre en ce qui concerne son interprétation se rapporte au registre inhabituellement haut dans lequel la flûte doit jouer. La partition complète de la main de Bach n'existe plus mais les parties séparées utilisées lors de la première, pour la plupart de la main du copiste Christian Gottlob Meissner, sont conservées dans la collection de la Bibliothèque royale Albert 1er à Bruxelles. Elles montrent que la première des parties séparées faisait appel à une « fiauto piccolo » (A6) et ne comportait que le premier et le quatrième mouvement de cette cantate. Seul le premier mouvement a cependant été transposé un ton plus bas à cette occasion. La partie de flûte du premier mouvement a été rayée d'un trait oblique et un *nota bene* (« NB anstatt dessen in beyliegendem Blatt », [« NB : utiliser la version sur le feuillet ajouté »]) a été ajouté. Ce feuillet supplémentaire cependant est en fait une partie séparée (A7) sur laquelle le premier mouvement, avec le titre « Travers », a été copié et la partie de flûte y apparaît, sans transposition, dans cette même tonalité de mi majeur. La partie de flûte du quatrième mouvement présente la note manuscrite « Aria vide sub Signo » (« Voir sous le signe d'Aria ») et indique qu'une référence doit être faite sur la partie originale. De plus, sur le verso de cette partie séparée (A7), la partition, écrite par un autre copiste, est réécrite de telle façon que le passage entre les mesures 45 et 51 du premier mouvement peut être joué sans difficulté une octave plus bas.

Si l'on tient compte de la partition originale de la partie pour flûte et de son contenu musical, il est impossible de présumer de l'intention originale de Bach avec quelque degré de précision que se soit.

(1) Les énigmes de la partition A6 : que signifie « fiauto piccolo » et quel instrument Bach avait-il en tête pour le quatrième mouvement ?

Bach utilise toujours le terme de « travers » lorsqu'il réfère à la flûte traversière. Ainsi, « fiauto » (« flauto ») réfère généralement à une flûte à bec dont la partie, dans le cas qui nous concerne, a été transposée un ton plus bas, ce qui signifie que la « fiauto piccolo » jouait un ton plus haut que ce que la partition indiquait. La partition a cependant été écrite avec une clé de sol ordinaire (sur la seconde ligne) et on peut se demander pourquoi la clé de sol sur la première ligne normalement utilisée pour la notation de la flûte à bec n'a pas été utilisée ici. Il est donc possible de croire que l'instrument utilisé ici a été une flûte traversière accordée un ton plus haut. Cependant, rien n'indique qu'un tel instrument ait déjà été construit.

Il nous faut donc envisager que cet instrument a été conçu pour être également utilisé dans le quatrième mouvement. En tenant compte du fait que la partition n'a pas été transposée, on peut naturellement présumer qu'elle s'adressait à un instrument différent. Dans ce mouvement, la note la plus grave de la partition de flûte est mi^1, une note qui se trouve en deçà du registre normal de la flûte à bec. Cette partie a donc vraisemblablement été conçue pour la flûte traversière. Mais si cette supposition est correcte, pourquoi n'est-il pas écrit « travers » au haut de la partie ? (Une possibilité serait que Meissner a tout simplement oublié d'écrire le nom de l'instrument sur la partie).

(2) À quel moment le premier mouvement de la « fiauto piccolo » A6 a-t-il été rayé et la note prescrivant d'utiliser le feuillet marqué « travers » A7 écrite ?

La datation des parties se fait généralement sur la base du filigrane et du style de la calligraphie. Dans le cas qui nous concerne cependant, les deux parties sont de la main de Christian Gottlob Meissner et, bien que leurs filigranes diffèrent, ceux-ci sont les mêmes que ceux des autres parties utilisées à l'occasion de la création par les instruments importants. Rien ne laisse donc croire que les deux parties ont été écrites à des occasions différentes. Il est donc pertinent de croire que la suppression du premier mouvement dans A6 et les instructions prescrivant d'utiliser A7 datent tous deux de l'époque de la création.

(3) Conclusions pour l'interprétation contenue sur ce disque

Pour ce qui est du premier mouvement, il est possible que Bach ait prévu d'utiliser une flûte à bec accordée un ton plus haut que le diapason courant mais qu'un contretemps, soit avec l'instrument, soit avec l'interprète, soit survenu et que la décision de jouer cette partie sur la flauto traverso ait été prise avant la création. D'où l'existence de la partie A7. Nous

sommes certains que ce n'est pas Meissner qui a écrit la version alternative du passage entre les mesures 45 et 51 qui, originellement dans le registre le plus aigu, est transposé une octave plus bas. Dans la *Neue Bach-Ausgabe* (la nouvelle édition critique des œuvres de Bach), l'éditeur assume que c'est le flûtiste lui-même qui a réécrit le passage et nous n'utilisons pas cette version alternative sur cet enregistrement.

Nous prenons pour acquis que le quatrième mouvement était prévu dès le départ pour la flauto traverso. Ici non plus, nous n'utilisons pas la version alternative dans laquelle les notes du registre supérieur sont transposées une octave plus bas.

Le sixième et dernier mouvement n'apparaît ni dans A6, ni dans A7 mais le choral conclusif est généralement interprété par tous les instruments. Nous avons ainsi choisi d'incorporer la flûte à l'ensemble pour ce mouvement.

© Masaaki Suzuki 2004

Ce disque compact a été enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue et c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs musiciens spécialisés en interprétation sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution de l'époque des oeuvres ; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité sonore qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers et présente les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Université pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transféra la base de ses opérations au Kioi Hall en 1997, puis à la salle de concert de l'opéra de la ville de Tokyo en 1998 où il donne maintenant des concerts réguliers.

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation a été invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série « Bach 2000 » au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme « Enregistrements recommandés » de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18e et 19e siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler

comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

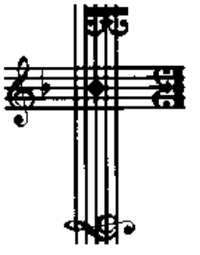
Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. En tant que claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuivit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay ; elle a gagné des prix lors de concours importants. Depuis ses débuts à Rennes (comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la musique contemporaine avec une spécialité en mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et a également chanté dans beaucoup d'opéras et d'oratorios ; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec d'éminents chefs d'orchestre experts en musique ancienne.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au « Limburger Domsingknaben » (« Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg »). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de « Cantus Cölln », l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de « Gilles Binchois » (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire d'Heidelberg.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant auprès de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Liebster Gott, wenn werd ich sterben (Dearest God, when shall I die)**, BWV 8**

1/21 1. [CHORUS]

Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
Meine Zeit läuft immer hin,
Und des alten Adams Erben,
Unter denen ich auch bin,
Haben dies zum Vaterteil,
Dass sie eine kleine Weil
Arm und elend sein auf Erden
Und denn selber Erde werden.

2 2. ARIA *Tenore*

Was willst du dich, mein Geist, entsetzen,
Wenn meine letzte Stunde schlägt?
Mein Leib neigt täglich sich zur Erden,
Und da muss seine Ruhstatt werden,
Wohin man so viel tausend trägt.

3 3. RECITATIVO ACCOMPAGNATO *Alto*

Zwar fühlt mein schwaches Herz
Furcht, Sorge, Schmerz:
Wo wird mein Leib die Ruhe finden?
Wer wird die Seele doch
Vom aufgelegten Sündenjoch
Befreien und entbinden?
Das Meine wird zerstreut,
Und wohin werden meine Lieben
In ihrer Traurigkeit
Zertrennt vertrieben?

4 4. ARIA *Basso*

Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen!
Mich rufet mein Jesus: wer sollte nicht gehn?
Nichts, was mir gefällt,
Besitzet die Welt.
Erscheine mir, seliger, fröhlicher Morgen,
Verkläret und herrlich vor Jesu zu stehn.

5 5. RECITATIVO *Soprano*

Behalte nur, o Welt, das Meine!
Du nimmst ja selbst mein Fleisch und mein Gebeine,
So nimm auch meine Armut hin;

1. [CHORUS]

Dearest God, when shall I die?
My time ever runs on,
And the inheritance of the old Adam
Under which I, too, labour
Has this as a legacy
That for a little while
They live their miserable existence on earth
And then become earth themselves.

2. ARIA *Tenor*

Why should you be frightened, my soul,
When my final hour rings?
Daily my body bends towards the earth
That will be its place of rest
Wherein so many thousands have been placed.

3. ACCOMPANIED RECITATIVE *Alto*

True, my weak heart feels
Fear, sorrow and pain;
Where will my body find peace?
Who will release and liberate
My soul from the yoke of sin
That is upon it?
What I have will be dispersed
And whither will my loved ones
In their sadness
Be driven away?

4. ARIA *Bass*

Yield, you wild, vain sorrows!
Jesus calls to me: who would not go?
There is nothing of this world
That pleases me.
Appear to me, blessed and happy morning,
Transfigured and glorious to stand before Jesus.

5. RECITATIVE *Soprano*

Keep all my goods, O world!
You will take my flesh and bones,
So take my poverty too;

Genug, dass mir aus Gottes Überfluss
Das höchste Gut noch werden muss,
Genug, dass ich dort reich und selig bin.
Was aber ist von mir zu erben,
Als meines Gottes Vatertreu?
Die wird ja alle Morgen neu
Und kann nicht sterben.

It is enough that from God's abundance
The greatest good will come to me,
Suffice it that there I am rich and blessed.
But what shall I inherit,
Beyond the faith of God my father?
Every morning will be new
And cannot die.

6 6. CHORAL

Herrscher über Tod und Leben,
Mach einmal mein Ende gut,
Lehre mich den Geist aufgeben
Mit recht wohlgefasstem Mut.
Hilf, dass ich ein ehrlich Grab
Neben frommen Christen hab
Und auch endlich in der Erde
Nimmermehr zuschanden werde!

6. CHORALE

Ruler over life and death,
Grant me in time a good end,
Teach me how to give up my soul
With true courage.
Help me to gain an honest grave
Among pious Christians
And finally in the earth
Never to suffer ruin.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (In you alone, Lord Jesus Christ), BWV 33

7 1. [CHORUS]

Allein zu dir, Herr Jesu Christ,
Mein Hoffnung steht auf Erden;
Ich weiß, dass du mein Tröster bist,
Kein Trost mag mir sonst werden.
Von Anbeginn ist nichts erkorn,
Auf Erden war kein Mensch geborn,
Der mir aus Nöten helfen kann.
Ich ruf dich an,
Zu dem ich mein Vertrauen hab.

1. [CHORUS]

In you alone, Lord Jesus Christ
Stands my earthly hope;
I know that you are my comforter,
There is no other comfort for me.
Nothing was determined from the beginning,
No human being had been born on the earth,
Who could help me in my need.
I cry out to you
In whom is all my trust.

8 2. RECITATIVO *Basso*

Mein Gott und Richter, willt du mich aus dem Gesetze fragen,
So kann ich nicht,
Weil mein Gewissen widerspricht,
Auf tausend eines sagen.
An Seelenkräften arm und an der Liebe bloß,
Und meine Sünd ist schwer und übergroß;
Doch weil sie mich von Herzen reuen,
Wirst du, mein Gott und Hort,
Durch ein Vergebungswort
Mich wiederum erfreuen.

2. RECITATIVE *Bass*

My God and judge, if you question me about the law
I know nothing,
For my conscience cannot answer
One in a thousand.
I am poor in spirit and empty of love,
And my sins are grave and numerous.
Yet while my heart repents,
You, my God and protection,
By means of a word of forgiveness
Will restore my happiness.

9 3. ARIA *Alto*

Wie furchtsam wankten meine Schritte,
Doch Jesus hört auf meine Bitte
Und zeigt mich seinem Vater an.
Mich drückten Sündenlasten nieder,
Doch hilft mir Jesu Trostwort wieder,
Dass er für mich genung getan.

10 4. RECITATIVO *Tenore*

Mein Gott, verwirf mich nicht,
Wiewohl ich dein Gebot noch täglich übertrete,
Von deinem Angesicht!
Das kleinste ist mir schon zu halten viel zu schwer;
Doch, wenn ich um nichts mehr
Als Jesu Beistand bete,
So wird mich kein Gewissensstreit
Der Zuversicht berauben;
Gib mir nur aus Barmherzigkeit
Den wahren Christenglauben!
So stellt er sich mit guten Früchten ein
Und wird durch Liebe tätig sein.

11 5. ARIA *Tenore, Basso*

Gott, der du die Liebe heißt,
Ach, entzünde meinen Geist,
Laß zu dir vor allen Dingen
Meine Liebe kräftig dringen!
Gib, dass ich aus reinem Triebe
Als mich selbst den Nächsten liebe;
Stören Feinde meine Ruh,
Sende du mir Hülfe zu!

12 6. CHORAL

Ehr sei Gott in dem höchsten Thron,
Dem Vater aller Güte,
Und Jesu Christ, sein'm liebsten Sohn,
Der uns allzeit behüte,
Und Gott dem Heiligen Geiste,
Der uns sein Hülf allzeit leiste,
Damit wir ihm gefällig sein,
Hier in dieser Zeit
Und folgends in der Ewigkeit.

3. ARIA *Alto*

How fearful was my progress
But Jesus heard my supplications
And showed me the way to the father.
The burden of my sins weighed me down,
But the comforting words of Jesus supported me:
That he has done sufficient for me.

4. RECITATIVE *Tenor*

My God, do not reject me,
Although I daily transgress your commands,
In your sight!
It is too difficult to keep even the smallest one,
Yet if I pray for nothing more
Than the support of Jesus,
Then no conflict of conscience
Will rob me of my peace of mind;
Of your mercy grant me
The true faith of the Christian!
So I shall receive fine fruits
That will work through love.

5. ARIA *Tenor, Bass*

God, whose name is love,
Kindle my spirit,
Allow that before all else
My love may forcefully penetrate!
Grant that my purest impulse may be
To love my neighbour as myself;
And, should the enemy disturb my peace,
Send me your help!

6. CHORALE

Glory be to God on high
The father of all good things,
And to Jesus Christ his beloved son,
Who constantly preserves us,
And God the Holy Spirit
Who always comes to our aid,
So that we may be pleasing to him,
Here in the present time
And then through all eternity.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (Lord Jesus Christ, thou greatest good)**, BWV 113**

13 1. [CHORUS]

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut,
Du Brunnquell aller Gnaden,
Sieh doch, wie ich in meinem Mut
Mit Schmerzen bin beladen
Und in mir hab der Pfeile viel,
Die im Gewissen ohne Ziel
Mich armen Sünder drücken.

14 2. [CHORAL] *Alto*

Erbarm dich mein in solcher Last,
Nimm sie aus meinem Herzen,
Dieweil du sie gebüßet hast
Am Holz mit Todesschmerzen,
Auf dass ich nicht für großem Weh
In meinen Sünden untergeh,
Noch ewiglich verzage.

15 3. ARIA *Basso*

Fürwahr, wenn mir das kömmet ein,
Dass ich nicht recht vor Gott gewandelt
Und täglich wider ihn misshandelt,
So quält mich Zittern, Furcht und Pein.
Ich weiß, dass mir das Herze bräche,
Wenn mir dein Wort nicht Trost verspräche.

16 4. RECITATIVO *Basso*

Jedoch dein heilsam Wort, das macht
Mit seinem süßen Singen,
Dass meine Brust,
Der vormals lauter Angst bewusst,
Sich wieder kräftig kann erquicken.
Das jammervolle Herz
Empfindet nun nach tränenreichem Schmerz
Den hellen Schein von Jesu Gnadenblicken;
Sein Wort hat mir so vielen Trost gebracht,
Dass mir das Herze wieder lacht,
Als wenn’s beginnt zu springen.
Wie wohl ist meiner Seelen!
Das zagende Gewissen kann mich nicht länger quälen,
Dieweil Gotts alle Gnad verheißt,

1. [CHORUS]

Lord Jesus Christ, thou greatest good,
You source of all grace,
See how in my spirit
I am troubled by woes
And how there are many arrows in me
Which in my conscience and aimlessly
Oppress this miserable sinner.

2. [CHORALE] *Alto*

Have mercy on me who am so burdened,
Take the weight from my heart,
For you have paid for it
By your agony and death on the cross
So that I am not on account of great pain
Brought down by my own sins
Nor despair eternally.

3. ARIA *Bass*

True, when I realize
That I have not behaved rightly before God
And have daily offended against him,
I am struck by trembling, fear and pain.
I know that my heart would break
If you did not speak words of comfort to me.

4. RECITATIVE *Bass*

But your healing word assures me
With its sweet singing,
That my breast
Which previously was filled with anguish
Will again be brought to life.
My heart, so full of misery,
After its tear-filled pain, experiences
The bright rays of Jesus’s merciful gaze;
His word has brought me so much comfort,
That my heart laughs again,
As when it once began to leap.
How well my soul is!
My quailing conscience can no longer vex me,
Since God promises every grace,

Hiernächst die Gläubigen und Frommen
Mit Himmelsmanna speist,
Wenn wir nur mit zerknirschtem Geist
Zu unserm Jesu kommen.

17 5. ARIA *Tenore*

Jesus nimmt die Sünder an:
Süßes Wort voll Trost und Leben!
Er schenkt die wahre Seelenruh
Und rufet jedem tröstlich zu:
Dein Sünd ist dir vergeben.

18 6. RECITATIVO *Tenore*

Der Heiland nimmt die Sünder an:
Wie lieblich klingt das Wort in meinen Ohren!
Es ruft: Kommt her zu mir,
Die ihr mühselig und beladen,
Kommt her zum Brunnquell aller Gnaden,
Ich hab euch mir zu Freunden auserkoren!
Auf dieses Wort will ich zu dir
Wie der bußfertge Zöllner treten
Und mit demütgem Geist „Gott, sei mir gnädig!“ beten.
Ach, tröste meinen blöden Mut
Und mache mich durch dein vergossnes Blut
Von allen Sünden rein,
So werd ich auch wie David und Manasse,
Wenn ich dabei
Dich stets in Lieb und Treu
Mit meinem Glaubensarm umfasse,
Hinfort ein Kind des Himmels sein.

19 7. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Ach Herr, mein Gott, vergib mir’s doch,
Womit ich deinen Zorn erreget,
Zerbrich das schwere Sündenjoch,
Das mir der Satan auferleget,
Dass sich mein Herz zufriedengebe
Und dir zum Preis und Ruhm hinfort
Nach deinem Wort
In kindlichem Gehorsam lebe.

And will feed the faithful
And the pious with manna,
If we cleave
Contritely to our Jesus.

5. ARIA *Tenor*

Jesus welcomes sinners
With sweet words full of consolation and life!
He gives us true peace of mind
And calls comfortingly to each of us:
Your sins are forgiven you.

6. RECITATIVE *Tenor*

The Saviour welcomes sinners:
How lovely these words sound to my ears!
He calls: Come to me,
All you who labour and are heavy laden,
Come to the source of all grace,
For I have chosen you as my friends!
At these words I would approach you
Like the contrite publican
And with humble spirit pray ‘Lord have mercy on me’.
Comfort my bashful spirit
And cleanse me, through the blood you shed,
From all my sins,
So that like David and Manasseh,
When I then constantly
In love and faith
Embrace thee with the arms of faith
And become a child of heaven.

7. DUET ARIA *Soprano, Alto*

O Lord, my God, forgive me yet,
For what I have done to anger you,
Sunder the heavy yoke of sin
That Satan has laid upon me,
That my heart may be contented
And to your praise and honour henceforth
According to your word
Live in childlike obedience.

20 8. CHORAL

Stärk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß
In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dir's gefällt,
In wahrem Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten!

8. CHORALE

Strengthen me with your joyful spirit,
Heal me with your wounds,
Wash me in the sweat of your death
At my last hour;
And take me finally, if you will,
In true faith from this world
To your chosen people.

Recording data: 2002-09-06/10 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun
Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones
Producer: Thore Brinkmann
Digital editing: Julian Schwenkner
Cover texts: © Klaus Hofmann 2004; © Masaaki Suzuki 2004
English translation: Andrew Barnett & William Jewson
German translation: Horst A. Scholz
French translation: Jean-Pascal Vachon
Front cover design: Sofia Scheutz
Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & ℗ 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Masaaki Suzuki

Yukari Nonoshita

Robin Blaze

Gerd Türk

Peter Kooij