

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 153 Schau, lieber Gott, wie meine Feind
BWV 154 Mein liebster Jesus ist verloren
BWV 73 Herr, wie du willst, so schick's mit mir
BWV 144 Nimm, was dein ist, und gehe hin
BWV 181 Leichtgesinnte Flattergeister

17

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 17: Leipzig 1724

Cantata No. 153, 'Schau, lieber Gott, wie meine Feind', BWV 153 12'45**Kantate zum Sonntag nach Neujahr (2. Januar 1724)**

Text: [1] David Denicke, 1646; [2, 4, 6, 7, 8] anon.; [3] Jesaias 14,10; [5] Paul Gerhard, 1653; [9] Martin Moller, 1587

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

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Chorale. <i>Schau, lieber Gott, wie meine Feind...</i> | 0'56 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
| 2 | 2. Recitative (Alto). <i>Mein liebster Gott, ach laß dichs doch erbarmen...</i> | 0'36 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| 3 | 3. Aria (Bass). <i>Fürchte dich nicht, ich bin mit dir...</i> | 1'16 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 4 | 4. Recitative (Tenor). <i>Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh...</i> | 1'35 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| 5 | 5. Chorale. <i>Und ob gleich alle Teufel...</i> | 0'53 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |
| 6 | 6. Aria (Tenor). <i>Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter...</i> | 2'42 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 7 | 7. Recitative (Bass). <i>Getrost! mein Herz...</i> | 1'32 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| 8 | 8. Aria (Alto). <i>Soll ich meinen Lebenslauf...</i> | 1'59 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 9 | 9. Chorale. <i>Drum will ich, weil ich lebe noch...</i> | 1'16 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | |

Cantata No. 154, 'Mein liebster Jesus ist verloren', BWV 154 13'58**Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphanias (9. Januar 1724)**

Text: [1, 2, 4, 6, 7] anon.; [3] Martin Jahn, 1661; [5] Lukas 2,49; [8] Christian Keymann, 1658

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

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | 1. Aria (Tenor). <i>Mein liebster Jesus ist verloren...</i> | 2'19 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 11 | 2. Recitative (Tenor). <i>Wo treff ich meinen Jesum an...</i> | 0'42 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |

12	3. Chorale. Jesu, mein Hort und Erretter...	0'58
	<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	
13	4. Aria (Alto). Jesu, laß dich finden...	3'00
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Cembalo</i>	
14	5. Arioso (Bass). Wisset ihr nicht, daß ich sein muß...	1'09
	<i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i>	
15	6. Recitative (Tenor). Dies ist die Stimme meines Freundes...	1'51
	<i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i>	
16	7. Aria (Duet) (Alto, Tenor). Wohl mir, Jesus ist gefunden...	3'11
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i>	
17	8. Chorale. Meinen Jesum laß ich nicht...	0'44
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	

Cantata No. 73, 'Herr, wie du willst, so schick's mit mir', BWV 73 **12'42**

Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphanias (23. Januar 1724)

Text: anon.; [1] Kaspar Bienemann, 1582; [5] Ludwig Helmbold, 1563

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

18	1. Chorus and Recitative (Soprano, Tenor, Bass). Herr, wie du willst...	4'35
	<i>Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	
19	2. Aria (Tenor). Ach senke doch den Geist der Freuden...	3'20
	<i>Oboe, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i>	
20	3. Recitative (Bass). Ach, unser Wille bleibt verkehrt...	0'29
	<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i>	
21	4. Aria (Bass). Herr, so du willst...	3'19
	<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	
22	5. Chorale. Das ist des Vaters Wille...	0'56
	<i>Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	

Cantata No. 144, 'Nimm, was dein ist, und gehe hin', BWV 144 **12'57**

Kantate zum Septuagesimae (6. Februar 1724)

Text: [1] Matthäus 20,14; [2, 4, 5] anon.; [3] Samuel Rodigast 1674; [6] Markgraf Albrecht von Brandenburg, 1547

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

23	1. Chorus. Nimm, was dein ist, und gehe hin.	1'31
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	
24	2. Aria (Alto). Murre nicht, Lieber Christ...	5'45
	<i>Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	

[25] 3. Chorale.	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan...</i>	0'50
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	
[26] 4. Recitative (Tenor).	<i>Wo die Genügsamkeit regiert...</i>	0'57
	<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i>	
[27] 5. Aria (Soprano).	<i>Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben...</i>	2'41
	<i>Oboe d'amore, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i>	
[28] 6. Chorale.	<i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit...</i>	1'09
	<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	

Cantata No. 181, 'Leichtgesinnte Flattergeister', BWV 181 **12'38**

Kantate zum Sonntag Sexagesimae (13. Februar 1724)

Text: anon.

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

[29] 1. Aria (Bass).	<i>Leichtgesinnte Flattergeister...</i>	3'13
	<i>Flauto traverso, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i>	
[30] 2. Recitative (Alto).	<i>O unglückselger Stand verkehrter Seelen...</i>	1'33
	<i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i>	
[31] 3. Aria (Tenor).	<i>Der schädlichen Dornen unendliche Zahl...</i>	2'35
	<i>Violino*, Continuo (Violoncello, Cembalo) [*Violino obbligato reconstructed by Masaaki Suzuki]</i>	
[32] 4. Recitative (Soprano).	<i>Von diesen wird die Kraft erstickt...</i>	0'40
	<i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i>	
[33] 5. Chorus.	<i>Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten...</i>	4'37
	<i>Tromba, Flauto traverso, Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)</i>	

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists:

Yukari Nonoshita, soprano; **Robin Blaze**, alto;

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.

Tuner: Toshihiko Umeoka

NEC

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano:

Yukari Nonoshita *

Yoshie Hida
Mihoko Hoshikawa
Naoko Kaketa

Alto:

Robin Blaze *

Hiroya Aoki
Sumihito Uesugi

Tenor:

Gerd Türk *

Satoshi Mizukoshi
Yosuke Taniguchi

Bass:

Peter Kooyj *

Yoshitaka Ogasawara
Chiyuki Urano

Orchestra [leader: Azumi Takada]

Tromba (Trumpet) & Corno (Horn):

Toshio Shimada

Flauto traverso:

Liliko Maeda

Oboe / Oboe d'amore / Oboe da caccia I:

Masamitsu San'nomiya

Oboe / Oboe d'amore / Oboe da caccia II:

Koji Ezaki

Violino I:

Azumi Takada

Yuko Araki

Keiko Watanabe

Violino II:

Yuko Takeshima

Luna Oda

Mari Ono

Viola:

Yoshiko Morita

Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:

Hidemi Suzuki

Contrabbasso:

Yoshiaki Maeda

Fagotto:

Kiyotaka Dohsaka

Cembalo:

Masaaki Suzuki

Organo:

Masaaki Suzuki

Naoko Imai



Kobe Shoin Women's University Chapel

**Schau, lieber Gott, wie meine Feind, BWV 133
(Behold, dear God, how my enemies)**

Bach's cantata for 2nd January 1724, the Sunday after New Year, is among his outwardly more modest Sunday productions: on this occasion he did without a solo soprano, the chorus is only given simple chorale settings, and the orchestra contains no wind instruments, consisting of just strings and organ. The reasons for this lie in the great demands placed upon singers and instrumentalists in the preceding and following days: at Christmas 1723, Bach had performed the *Magnificat* (BWV 243a) and the *Sanctus* in D major (BWV 238) as well as three demanding cantatas – *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63), *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40) and *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (BWV 64); on New Year's Day there was *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190); and then the first Sunday of the year fell on the day after New Year. This obviously tested the capabilities of his singers and orchestral musicians to the limit! Bach, however, had anticipated the situation in plenty of time, and had planned in a less strenuous work.

In this context it was convenient that the content and character of the cantata text (the name of the author is unknown) did not demand any large-scale, festive musical setting, but could be appropriately rendered with modest means. The actual basis for the text is the Epistle reading for that Sunday, from 1 Peter 4, verses 12–19, where the earthly sufferings of the Christians are mentioned, and the promise that those who suffer here 'when his glory shall be revealed... may be glad also with exceeding joy'. At the same time, the cantata also refers to the Gospel reading for that day – Matthew 2, verses 13–23 – which takes up the Christmas story and tells of the flight to Egypt of Mary, Joseph and Jesus. From here the poet takes the motif of Jesus being threatened by King Herod, generalizes it and makes it topical by speaking of the threat to Christians from their enemies; this establishes a link to the Epistle text.

The development of the content occurs essentially in the solo movements, the recitatives and arias, whilst the choir to some extent indicates the main stages of the intellectual development. The opening strophe, 'Schau, lieber Gott, wie meine Feind' ('Behold, dear God, how my enemies'; David Denicke, 1646) laments how the Christian is under threat, and, surrounded by enemies, must struggle against artfulness

and superior powers; he is always in danger of being toppled by 'Teufel, Fleisch und Welt' ('the devil, the flesh and the world') into 'Unglück' ('destroy me'); Bach stresses the word 'Unglück' with surprising sequences of harmonies. The strophe in the middle of the cantata, 'Und ob gleich alle Teufel dir wollten widerstehn' ('And even if all the devils wished to stand against you'; Paul Gerhardt, 1653), is less of a complaint than an encouragement: however many enemies beset the Christian, God will remain by his side, will not yield even one step and will eventually conduct everything according to His will. At the end of the cantata, with the words 'Drum will ich, weil ich lebe noch' ('Therefore will I, while I still live'; Martin Moller, 1587), the outlook is confident, and the devout man vows to bear his cross with joy.

The textual disposition of the solo movements is initially reminiscent of Bach's dialogue cantatas. As there, the sequence of recitatives and ariosos begins with a dialogue between the faithful soul and God: in the alto recitative at the beginning, God is addressed and is beseeched for help at the hour of greatest need. And then God answers: 'Fear thou not; for I am with thee', a phrase from the Old Testament (Isaiah 41, verse 10), which Bach entrusts to the bass, which traditionally embodies the voice of God. The movement is based on a *basso ostinato*, the theme of which is always present and thus expresses the steadfastness of divine support, as expressed in the text. The following recitative, again from the standpoint of the threatened Christian, is given not to the alto again but instead to the tenor – perhaps in order to avoid excessive stereotyping.

The musical highlight of the cantata is the extremely dramatic tenor aria 'Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter' ('Rage now, rage, you afflictive weather'). Here Bach took his cue from the storm scenes that were so popular in operas of the period and, to some extent, uses the orchestra to let loose the elements: in a musical depiction of catastrophe he conjures up a storm with surging floodwaters and blazing fires. All of this might be described in this context as a metaphor for evil, for the hostile and destructive elements that threaten the Christian. Now, however, the Christian – encouraged by God's promises – can face the dangers bravely, defiantly, even provocatively, and with the certainty of victory; he can refer to God's undertaking: 'Ich bin dein Hort und Erretter'.

After this dramatic outburst comes a bass recitative (the bass no longer represents the voice of God, but embodies a more neutral position), and then a completely relaxed alto aria, cheerful in tone and in minuet form – perhaps, as is sometimes supposed, this is an arrangement of a secular composition from Bach's time in Köthen. The text of this movement steers our gaze away from earthly afflictions towards the joys of eternal life. The final chorale, in lively triple time, takes up the relaxed, confident tone and takes the concluding idea further in the form of a prayer.

Mein liebster Jesus ist verloren, BWV 154 (My dearest Jesus is lost)

The cantata for the first Sunday after Epiphany was first heard at a church service in Leipzig on 9th January 1724, a week after *Schau, lieber Gott, wie meine Feind*. It was probably performed on several other occasions during the next twenty-five years; from later additions to the parts we know for sure that there was at least one further performance around 1737. On the Feast of the Epiphany, 6th January 1724, Bach had presented the cantata *Sie werden aus Saba alle kommen*, a work with a magnificent opening chorus and requiring a full complement of wind and brass players in the orchestra – in other words a piece that used all the available forces. For the cantata the following Sunday, just three days later, he again practised restraint: again he did without a solo soprano, again he limited himself to a small orchestra – although he does call for two *oboi d'amore* in addition to the strings – and again he seems to go easy on his choir, asking them only to sing chorales (probably these were sightread – when would he have had the opportunity to rehearse?). Bach's music, however, gives no idea of any such pragmatic limitations.

The text of the cantata (again the identity of the author is unknown to us) refers to the Gospel reading for that day, Luke 2, verses 41-52. This depicts an episode in Jesus's life known as the 'Twelve-year-old Jesus in the Temple', which in those days would have been as familiar as the Christmas story itself to a Christian who was well versed in the Bible; this episode is frequently portrayed in the fine arts. As was the custom among pious Jews, Mary and Joseph – together with Jesus and their friends and relatives – made an annual pilgrimage to celebrate the Feast of the Passover at the

Temple in Jerusalem. On the way home they suddenly notice that the boy is missing; in desperation they look for him and eventually find him back in the Temple in Jerusalem, deep in theological argument with the learned doctors and, when his parents arrive, surprised that they had been looking for him: 'wist ye not that I must be about my Father's business', he asks them.

The cantata makes the story topical; it takes up motifs and moods, but transports the events to the personal realm of experience of the believer. The three arias represent three stages in the story: losing – searching – finding. The opening aria from the tenor, 'Mein liebster Jesus ist verloren' ('My dearest Jesus is lost'), is a despairing lament about loss, full of painfully sighing suspensions in the first violin and then in the vocal line, which also contains expressive rising sixths and is shot through with pathos-laden pauses. This all takes place above the insistent tread of a strongly chromatic *basso ostinato*. A distant rumble of thunder is heard in the strings at the words 'o Donnerwort in meinen Ohren' ('Oh thunderous word in my ear') – Bach's music is saying: 'Jesus is lost – disaster is nigh', nothing less. The subsequent recitative adheres to this attitude, and not until we reach the chorale (Martin Jahn, 1661) do things take a positive turn with its words of expectation and hope – a trend maintained by the alto aria 'Jesu, laß dich finden' ('Jesus, let yourself be found'), a warm-hearted, song-like piece of great charm and sincerity. As so often when Bach uses the *oboe d'amore*, 'love' is the emotion with which the movement is concerned. The unusual instrumental forces used for the *basso continuo* are also of importance. Bach assigns this to the violins and viola, and later added a part for harpsichord (it is unclear whether this was done in 1724 or for a later performance), but the cellos, violone, bassoon and organ are silent. This decision has to do with the text and the content: in Bach's music, movements without a heavyweight *basso continuo* line are found especially when the subject matter is purity and innocence; the best-known (but by no means only) example is the aria 'Aus Liebe will mein Heiland sterben' ('For love my saviour would die') from the *St. Matthew Passion*.

The crucial part of the cantata is the fifth movement, the arioso 'Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist' ('Wist ye not that I must be about my Father's business'; Luke 2, verse 49). It is assigned to the bass, the

voice that plays the rôle of Jesus in the *Passions*. The strictly imitative, often canonic movement suggests that here something compelling, something necessary is being accomplished; Jesus steps forth on the way that has been ordained for him. The following recitative makes it clear: the temple, the house of God and the service of God are our place too; there we may find Jesus and experience him through words and sacrament.

The third aria, the duet 'Wohl mir, Jesus ist gefunden' ('Happy for me that I have found Jesus'), is filled with the expression of effusive joy. Its setting as a duet retains something of the old musical Bible story tradition; the alto may represent Mary and the tenor Joseph. Of course, however, Bach and his text author were alluding to Christians of their own era, the eighteenth century. Bach provided a broad, lively setting of the joyful, heartfelt aria about Jesus being found again, and the profession that it contains, 'Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen...' ('I would wish never to leave thee, my Jesus') is emphasized by a particularly dense imitative section. The chorale verse 'Meinen Jesum laß ich nicht' (Christian Keymann, 1658) confirms this statement in a simple, beautifully flowing setting.

Herr, wie du willst, so schick's mit mir, BWV 73 (Lord, deal with me as you will)

Bach's music for the service on the third Sunday after Epiphany in 1724 (23rd January), takes its theological theme from the Sunday Gospel reading, Matthew 8, verses 1-13, to be exact from the first verses with the story of the healing of a leper. The sick man's words provide a point of reference: 'Lord, if thou wilt, thou canst make me clean'. The theme of this 'musical sermon' by Bach and the unknown poet is the trusting submission of the Christian to God's will. The introductory choral strophe of the cantata text takes up the decisive words of the leper from the Bible story, 'Lord, if thou wilt'; the words of the hymn (Kaspar Bienemann, 1582) raises them up and generalizes them, in the form of a prayer, making them into a life and death motto for the Christian; the text author also adds two topical, subjective voices: first a surprising, anguished addition between the chorale lines, 'Ach! aber ach! wieviel läßt mich dein Wille leiden!' ('Alas, but alas! How much will you let me suffer!'; in Bach's setting this is a tenor recitative); and later, more confidently: 'Du bist

mein Helfer, Trost und Hort' ('You are my helper, comforter and refuge'; bass recitative). The text must have moved and inspired the composer. The opening chorus is a perfect work of art without precedent; Bach combines the tradition of chorale arrangements with the thematically tied *concertante* movement, integrating the two recitative sections into the thematic structures (here the instruments further develop the themes of the movement). The result is a sort of 'Leitmotiv' technique that unites everything, even the most distant elements, as a 'spiritual bond'. This 'Leitmotiv', presented by the horn, comprises just four notes, a motif of a third, initially B flat' – B flat' – G' – B flat' (later transposed). It is the beginning of the chorale melody, and the motif should be understood in conjunction with its text, 'Herr, wie du willst' ('Lord, as you will'). To some extent these four notes encompass the entire teaching of Bach's musical sermon, and they must have resonated for a long time among those members of the Leipzig congregation who had ears to hear.

The following tenor aria and the subsequent bass recitative touch upon the difficulty of submitting to the will of God. The beautiful oboe aria asks that, despite all the 'vacillation' (which is also depicted in the music), the 'spirit of joy' might descent from heaven into the heart of the faithful; it portrays this descent with a gently falling melodic line. Both textually and musically, however, the bass aria is an embodiment of stoical religious understanding, and professes submission to the will of God, come what may. Here, it would appear, Bach allows us a glimpse deep within his heart.

A simple concluding chorale (Ludwig Helmbold, 1563) tells in a concentrated yet dogmatic fashion of the will of God the creator, of the mercy that Christ won for us, and of words of praise.

Nimm, was dein ist, und gehe hin, BWV 144 (Take that thine is, and go thy way)

Not all of Bach's church cantatas deal with the 'great' theological themes; indeed some of the efforts by his text authors are only of interest today because they have been ennobled and perpetuated by his musical artistry. The text for the cantata for Septuagesima Sunday, 6th February 1724, again by an unknown author, is in both theological and poetic terms a very mediocre piece of work. The splendid biblical image of the parable of the labourers in the vineyard, after Matthew

20, verses 1-16 (the Gospel reading for that Sunday), is only given a subsidiary motif by the author. 'Nimm, was dein ist, und gehe hin' ('Take that thine is, and go thy way'), the householder says to his workers, who are dissatisfied with their pay; the real meaning is: 'Take what God has intended for you, and be satisfied with it'. From this, the cantata takes its theme. It promotes undemandingness, Christian modesty, and – like the cantata *Herr, wie du willst* two weeks earlier – acquiescence to the will of God.

Bach set the introductory Bible verse as a four-part motet with instrumental accompaniment – a piece of great artistry, didactic and strict, yet easily remembered – but in the following, rather moralizing alto aria 'Murre nicht, lieber Christ' ('Do not grumble, dear Christian') he does not strike too serious a tone, composing it as a stylized minuet. Genuine confidence, however, is exuded by the chorale strophe 'Was Gott tut, das ist wohlgetan' ('What God does is well done'; Samuel Rodigast, 1674) – the only movement in this cantata in a major key. The tenor recitative and soprano aria sing in praise of modesty – and here we perceive something of the spirit of the early Enlightenment with its bourgeois concepts of virtue and usefulness, with the words 'Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben, welcher kann Vergnügen geben in der größten Traurigkeit' ('Modesty is a treasure in this life, which can bring comfort in the greatest need'). The simple four-part final chorale confirms the sentiments of the previous hymn strophe with the well-known song text by margrave Albrecht von Brandenburg (1547): 'Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will', der ist der beste' ('What my God wills, may it always happen, for his will is best').

Leichtgesinnte Flattergeister, BWV 181 (Careless muddled spirits)

This cantata was written for Sexagesima Sunday, 13th February 1724, and was probably performed by Bach on that day along with a cantata from his Weimar period (1715?), *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (BWV 18), one cantata before the sermon ('part one') and the other ('part two') after it. The cantata *Leichtgesinnte Flattergeister*, to a text by an unknown author, refers to the Sunday Gospel reading, Luke 8, verses 4-15, containing the parable of the sower. The sower scatters the seed; some fell by the wayside, was trodden down was eaten by the fowls of the air; some fell

upon a rock and, as soon as it sprang up, it withered away; some fell among thorns, and the thorns sprang up with it and choked it; but some fell on good ground, and sprang up, and bore rich fruit. The seed in the parable stands for the word of God, whilst the different sorts of ground represent people's hearts. As the poet tells us, there are for example foolish, fickle, superficial people in whose case 'Belial' (Satan) makes sure that the seed that fell by the wayside does not grow (movements 1-2); there are also the 'stony hearts', in whose case God's word can take no root owing to the impenetrability of the soil (movement 2); there are also people in whose case the word of God is suffocated by the thorns of sensual acquisitiveness (movements 3-4). But there are also people who 'Herz beizeiten zum guten Land... bereiten' ('prepare their hearts in due season for the good land'; movement 4). The text of the final chorus (fifth movement) asks that this might succeed: may God's word always remain as a comfort to the heart, and may God prepare our hearts as a receptive, good soil for His word.

By February 1724 Bach must already have been hard at work on the *St. John Passion* – sufficient reason for him not to show too much interest in his Sunday cantatas, and to turn increasingly to material that was already to hand. It is quite evident that the last movement of this cantata is a parody. The striking duet structure – especially of the middle section of the final chorale, but to some extent also in the outer sections – is very reminiscent of Bach's courtly 'congratulatory' cantatas, for princes' birthdays and the like, from his period as court Kapellmeister in Köthen (1717-1723), which tended to conclude with a duet. Likewise the use of a trumpet – as an instrument of 'majesty' – points the same way. The opening aria, too, in which the 'leichtgesinnten Flattergeister' ('careless muddled spirits') are so effectively and vividly characterized by fleeting musical gestures, would seem to owe its use of metaphors (which is fairly unusual for a church cantata) to some sort of parody original from the Köthen period; where the bass so emphatically declares the devil's name 'Belial', it is possible that the name of Bach's princely employer, 'Leopold', might once have stood. It is possible that the tenor aria in the middle of the cantata may also derive from some unknown piece of ceremonial music from Köthen. Various words in the text are clearly emphasized in the vocal line, partly by virtuoso coloratura singing ('mehren' ['increasing'], 'Feuer'

['fires']), partly by their pictorial immediacy (the long note for 'Ewigkeit' ['eternity']), and partly by their expressive harmonies ('Qual' ['torment']). Quite what sort of text might have formed part of a secular original must today remain a matter for speculation. It is regrettable that the original solo violin part of this aria has not survived, and we have to be content with a reconstruction. – Moreover, Bach valued this church cantata so highly that he performed it again in later years. He seems not to have been satisfied with the form it took in 1724, however, and for a performance in 1745 he added a recorder and oboe to contribute new tonal colours to the string writing.

© Klaus Hofmann 2001

Production Notes

The obligato part of the third movement, Aria, of BWV 181

Bach's cantatas have not invariably been handed down to the present day in perfect form. Even if the existence of a particular cantata is known, there is obviously no way it can be performed if the music in its entirety has been lost. But if only some of the parts, for instance an obligato part, are missing, it is only natural for us to give consideration to whether the work cannot be restored in some manner. As with the cantata BWV 162 contained in Volume 3 of this series (BIS-CD-791), we have therefore attempted to restore the obligato part for the aria that is the third movement of the cantata BWV 181.

There are two points that need to be studied first of all when restoring a work, namely investigating whether any parts did in fact exist, and discovering which parts have actually been lost.

We need first to look at the state of materials relating to BWV 181. The full score of this cantata in Bach's own hand has been lost, and what remain are twelve individual parts used by Bach himself. Most of the parts were written by one of the main copyists, although the first violin part is in a different hand. This suggests that the first violin part was a 'Dublette' (copy) and was not copied directly from Bach's own full score for use by the first violinist.

The third movement in this cantata is a tenor aria. The surviving continuo part consists primarily of accompanying figures with a large number of rests and almost no melodic

elements. It thus seems likely that there was an obligato part. Considering the instruments that appear in this cantata, possible candidates for this rôle include flute, oboe and trumpet. As will be mentioned later, however, the flute and oboe parts were added later, and it is highly unusual for the trumpet to be employed as an obligato instrument in an aria. It thus seems almost certain that the violin would have played the obligato rôle in this piece. This would mean that the part for the first violinist containing the obligato has been lost.

The figures written into the continuo part provide an important clue to restoring the violin obligato part. Bach generally left the work of copying parts up to copyists from among his own family and pupils, although he always gave the parts a final inspection and added his own detailed inscriptions. It was customary for him to add the figures indicating the continuo harmony in his own hand at the final inspection stage. In the case of this particular piece, one of the two parts for the continuo was transposed a whole tone lower for organ, and Bach added detailed harmonic symbols in his own hand to this part, making it possible to recreate the obligato part on this basis.

Another hint is provided by the *staccato* marking in the continuo part. (The indication *piano e staccato per tutto* appears in the organ part.) The nature of the continuo part, together with the content of the text, suggests that the violin part was one of ferocious technical complexity.

Looking at the continuo part, the fact that the music begins on the first beat of the first bar suggests that there was no up-beat in the obligato part. This would mean that the obligato part was not of a type involving performance of the same motifs as those in the tenor part, but used entirely different motifs throughout. What we have done is to compose a reconstructed version of the part, assuming that it originally consisted of a series of semiquavers. Needless to say, it is utterly impossible for us to create anything along these lines worthy of Bach, but the act of composition, while searching for figures that Bach might conceivably have used, has proved nevertheless to be an enjoyable task and one that drew us much closer to the composer.

The instrumentation of BWV 181

As has already been mentioned, the parts for the flute and the oboe were newly added for performances of the work when it

was revived in Bach's later years, but the combination of a single trumpet with strings but without flute and oboe would have been somewhat unusual. Also, bearing in mind that the flute and oboe parts are in Bach's own hand and that Bach's own image of the work included these two instruments, it seems justifiable to include them in any performance of this work.

The instrumentation of BWV 144

Materials on this cantata are somewhat unsatisfactory. The full score in Bach's own hand is extant and is the most authoritative source, but unfortunately none of the original parts have been preserved. Along with the original full score, there are six further surviving manuscripts of the full score dating from the 18th and 19th centuries; these would appear not to be copies of the original full score but to be based on the lost set of parts. This is evident from the fact that the full score in Bach's hand is considerably different from these other versions of the full score. To be more specific, the forces called for in Bach's own full score are choir and continuo only in the first movement, and there is no specification of instruments in the second movement. In the other copied versions, however, strings and oboe are featured throughout, and the question we need to confront is how reliable these scores are. Assuming that original sources are fully present, copies made after Bach's death have no more than a secondary significance. The notes to this work provided by the editors of the new Bach edition (*Neue Bach-Ausgabe*), however, indicate that all the later versions are based on an instrumentation incorporating strings and oboe, suggesting that there are strong grounds for taking this instrumentation as authoritative. It thus seems highly likely that the original parts were based on this instrumentation, and these later versions of the full score have therefore been referred to for the present performance.

The instrumentation of the first movement of BWV 73

This work was first performed in 1724 and was performed again between 1732 and 1735, as is indicated by the organ part. The basis for this assumption is that, for some reason or other, a new part was created so that the horn part used at the first performance could be played by the organ on the occasion of the second performance. It seems possible that the work was performed again shortly before Bach's death, but

there is no definite proof of this. In this performance, we are following the example of the first performance and using horns.

© Masaaki Suzuki 2001

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 Keekstra, 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 'Verdienskreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik' by 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 Oh'ita 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 Koopj, 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 for-

mal 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.



Schau, lieber Gott, wie meine Feind, BWV 153

Bachs Kantate zum 2. Januar 1724, dem Sonntag nach Neujahr, zählt zu seinen äußerlich schlichteren Sonntagsmusiken: Bach verzichtet diesmal auf einen Solosopran, der Chor hat nur einfache Choralsätze zu singen, das Orchester kommt ohne Blasinstrumente aus und besteht nur aus Streichern und Orgel. Der Grund liegt in der starken Beanspruchung der Sänger und Instrumentalisten in den Tagen davor und danach: An Weihnachten 1723 hatte Bach das *Magnificat* (BWV 243a) und das *Sanctus* in D-Dur (BWV 238) und dazu drei gewichtige und anspruchsvolle Kantaten aufgeführt – *Christen, ätzt diesen Tag* (BWV 63), *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40), *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (BWV 64) –, am Neujahrstag 1724 dann noch *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190); und nun fiel gleich der erste Sonntag des Jahres unmittelbar auf den Tag nach dem Neujahrsfest. Das stießen offenbar die Möglichkeiten seiner Sänger und seiner Orchestermusiker an ihre Grenzen! Aber Bach hatte dies rechtzeitig vorausgesehen und Entlastung eingeplant.

Dabei traf es sich gut, daß die Kantatendichtung (deren Verfasser wir nicht kennen) ihrem Inhalt und Charakter nach keine große und festliche musikalische Einkleidung erforderte, sondern mit einfachen Mitteln angemessen darzustellen war. Die eigentliche Textgrundlage ist die Epistel des Sonntags aus dem 1. Brief des Petrus, Kapitel 4, Vers 12-19, wo vom irdischen Leiden der Christen die Rede ist und von der Verheißung, daß sie, die hier leiden, „zur Zeit der Offenba-

rung seiner Herrlichkeit Freude und Wonne haben“ werden. Zugleich bezieht sich die Kantate auch auf die Evangelienlesung des Tages, Matthäus 2, Vers 13-23, die die Weihnachtsgeschichte fortsetzt und von der Flucht Marias und Josephs und des Kindes Jesus nach Ägypten handelt. Der Dichter nimmt daraus das Motiv der Bedrohung Jesu durch den König Herodes auf, verallgemeinert und aktualisiert es aber und spricht von der Bedrohung des Christen durch seine Feinde und schlägt damit die Brücke zum Episteltext.

Die inhaltliche Entwicklung vollzieht sich im wesentlichen in den solistischen Sätzen, den Rezitativen und Arien, während der Chor gewissermaßen die Hauptstationen des gedanklichen Verlaufes markiert: Die Eingangsstrophe „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“ (David Denicke, 1646) beklagt die Bedrohung des Christen, der, umgeben von Feinden, kämpfen muß gegen List und Übermacht und stets in Gefahr ist, von „Teufel, Fleisch und Welt“ ins „Unglück“ gestürzt zu werden (wobei Bach das „Unglück“ durch überraschende Harmoniefolgen andeutet). Die Strophe in der Mitte der Kantate, „Und ob gleich alle Teufel dir wollten widerstehn“ (Paul Gerhardt, 1653), klagt nicht, sondern ermutigt: Mögen noch so viele Feinde den Christen bedrängen, Gott steht ihm zur Seite, weicht keinen Schritt zurück und führt endlich alles nach seinem Willen. Am Schluß der Kantate aber steht mit „Drum will ich, weil ich lebe noch“ (Martin Moller, 1587) ein zuversichtlicher Ausblick und ein Gelübde: das Versprechen des Gläubigen, sein Kreuz fröhlich zu tragen.

Die textliche Anlage der solistischen Sätze erinnert zunächst an Bachs Dialogkantaten. Ähnlich wie dort beginnt die Folge der rezitativen und ariösen Sätze als Zwiegespräch der gläubigen Seele mit Gott: In dem Alt-Rezitativ zu Beginn wird Gott angesprochen, wird angefleht um Hilfe in höchster Gefahr. Und dann antwortet Gott: „Fürchte dich nicht, ich bin mit dir“. Es ist ein Gotteswort aus dem Alten Testament (Jesaja 41, Vers 10), und es ist von Bach der Baßstimme anvertraut, die traditionell die Stimme Gottes verkörpert. Der Satz beruht auf einem Basso ostinato, dessen Thema allgegenwärtig ist und damit wohl die Beharrlichkeit des göttlichen Bestands ausdrückt, von welcher der Text handelt. Das folgende Rezitativ, gesprochen wieder aus der Situation des bedrohten Christen, ist allerdings nicht nochmals dem Alt, sondern nun dem Tenor anvertraut – vielleicht um eine allzu ausgeprägte Rollenwirkung zu vermeiden.

Den musikalischen Höhepunkt der Kantate bildet die hochdramatische Tenorarie „Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsals-wetter“. Hier hat sich Bach an den in der Oper der Zeit so beliebten Sturmsszenen orientiert und entfesselt mit seinem Orchester gewissermaßen die Elemente, läßt in einem musikalischen Katastrophenszenario die Wetter stürmen, Fluten wallen und Flammen lodern. All dies steht hier sozusagen metaphorisch für das Böse, Feindliche, Zerstörerische, das den Christen bedrängt. Nur daß der Christ nun, ermutigt durch Gottes Verheißungen, den Gefahren kühn, trotzig, ja herausfordernd und siegesgewiß gegenübertritt, kann er sich doch berufen auf Gottes Zusage: „Ich bin dein Hort und Erretter“.

Dem dramatischen Ausbruch folgt, vermittelt durch ein Rezitativ des Basses (der hier nun nicht mehr die „Stimme Gottes“, sondern eine neutrale Rolle verkörpert), eine völlig entspannte Alt-Arie im heiteren Ton und in der Form eines Menuetts – vielleicht handelt es sich, so wurde gelegentlich vermutet, um die Umarbeitung einer weltlichen Komposition aus Bachs Köthener Zeit –, ein Satz, dessen Text den Blick weglent von irdischer Trübsal hin auf die Freuden des ewigen Lebens. Der Schlußchoral aber nimmt mit seinem beschwingen Dreiertakt den entspannt-zuversichtlichen Ton auf und führt den Schlußgedanken weiter in der Form eines Gebet

Mein liebster Jesus ist verloren, BWV 154

Die Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphania erklang zum ersten Mal im Leipziger Gottesdienst am 9. Januar 1724, also eine Woche nach *Schau, lieber Gott, wie meine Feind*, wahrscheinlich auch noch mehrfach in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten, sicher jedenfalls, wie späte Zusätze in den Stimmen ausweisen, einmal um 1737. Am Epiphaniafest, dem 6. Januar 1724, hatte Bach die Kantate *Sie werden aus Saba alle kommen* dargeboten, ein Werk mit einem großartigen Eingangschor und einem mit Blech- und Holzbläsern voll besetzten Orchester, das alle verfügbare Kräfte gefordert haben mag. Nun war für die drei Tage später folgende Sonntagskantate wieder Zurückhaltung geboten: Wieder verzichtet Bach auf einen Solosopran, wieder beschränkt er sich auf ein kleines Orchester, wenn auch nicht nur von Streichern, vielmehr treten diesmal zwei Oboi d'amore hinzu; wieder aber auch schon er seine Thomaner und läßt sie nur Choräle singen (wahrscheinlich vom Blatt – denn wann hätte er mit ihnen

proben sollen!). Die Musik des Thomaskantors freilich läßt diese pragmatischen Einschränkungen nicht ahnen.

Der Text der Kantate (dessen Verfasser wir wiederum nicht kennen) bezieht sich auf die Evangelienlesung des Tages, Lukas 2, Vers 41-52. Darin wird eine Episode aus dem Leben Jesu geschildert, die unter dem Titel „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ den bibelkundigen Christen damals mit gleicher Selbstverständlichkeit vertraut war wie die Weihnachtsgeschichte und in der bildenden Kunst immer wieder auch dargestellt worden ist: Maria und Joseph pilgern nach dem Brauch frommer Juden zusammen mit Jesus und mit Freunden und Verwandten alljährlich zur Feier des Passah-Festes zum Tempel in Jerusalem. Auf dem Rückweg vermissen sie plötzlich den Jungen, suchen ihn voller Verzweiflung und finden ihn schließlich zu Jerusalem im Tempel wieder – vertieft in den theologischen Disput mit den Schriftgelehrten und dann, beim Eintreffen der Eltern, verwundert, daß man ihn gesucht habe: „Wisset ihr nicht“, fragt er sie, „daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?“.

Die Kantate aktualisiert, sie übernimmt Motive und Stimmungen, überträgt jedoch das Geschehen in die persönliche Erfahrungswelt des Gläubigen. Die drei Arien stehen für drei Stufen des Geschehens: Verlust – Suche – Finden. Die Eingangsarie des Tenors, „Mein liebster Jesus ist verloren“, ist eine verzweifelte Klage über den Verlust, voll der schmerzlichen seufzenden Vorhalte in der 1. Violine und dann in der Singstimme, hier voll auch der ausdrucksvollen Sextaufschwünge und durchsetzt von pathetischen Pausen; und dies alles vollzieht sich über einem beharrlich dahinschreitenden, stark chromatisierten Basso ostinato. Fernes Donnerrollen erklingt in den Streichinstrumenten bei den Worten „o Donnerwort in meinen Ohren!“. „Jesus verloren – das Verhängnis naht“, das und nichts weniger, sagt Bachs Musik. Das folgende Rezitativ verharrt in dieser Haltung, erst der Choral (Martin Jahn, 1661) leitet eine positive Wendung ein, zeugt von Erwartung und Hoffnung, wie dann auch die Alt-Arie „Jesu, laß dich finden“. Sie ist ein warmerherziges, liebhaftes Stück von großer Anmut und Innigkeit. Wie so oft, wenn Bach die Oboe d'amore einsetzt, so ist auch hier der eigentliche Affekt des Satzes „Liebe“. Bedeutungsvoll ist auch die besondere Besetzung des Generalbasses. Bach läßt ihn von Geigen und Bratsche ausführen, nachträglich hat er auch ein Cembalo hinzustrumentiert (ob 1724 oder für eine spätere

Aufführung, ist unklar), aber Violoncelli, Violone, Fagott und Orgel schweigen jedenfalls; die Maßnahme hat mit dem Text, mit dem Inhalt zu tun: Sätze ohne das schwergewichtige Generalbaßfundament finden sich bei Bach vor allem, wenn von Reinheit und Unschuld die Rede ist; das bekannteste (aber keineswegs einzige) Beispiel bietet die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ der *Matthäus-Passion*.

Den Angelpunkt des Kantatenverlaufs bildet Satz 5, das Arioso „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist“ (Lukas 2, Vers 49). Es ist dem Baß anvertraut, der Stimmlage Jesu in den Passionen. Der streng imitatorische, oft kanonische Satz deutet an: Hier vollzieht sich etwas Zwingendes, Gesetzhaftes – Jesus schreitet voran auf dem Weg, der ihm vorgezeichnet ist. Das folgende Rezitativ macht klar: Auch unser Ort ist der Tempel, ist das Gotteshaus und der Gottesdienst, dort finden wir Jesus, erfahren wir ihn in Wort und Sakrament.

Die dritte Arie, das Duett „Wohl mir, Jesus ist gefunden“, ist erfüllt vom Ausdruck überschwerlicher Freude. In der Duettbesetzung lebt wohl etwas nach von der musikalischen Historientradition, der Alt mag für Maria stehen, der Tenor für Joseph. Aber natürlich sind von Bach und seinem Textdichter hier die Christen der Gegenwart, des 18. Jahrhunderts, gemeint. Bach hat die fröhlich-innige Arie von der Wiederfindung Jesu breit und schwungvoll ausgeführt und das Bekenntnis, das sie einschließt, „Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen ...“, durch einen imitatorisch besonders dichten Abschnitt in fröhlichem Dreiertakt hervorgehoben. Die Choralstrophe „Meinen Jesum laß ich nicht“ (Christian Keymann, 1658) bekräftigt die Aussage mit einem schlichten, wunderschön fließenden Satz.

Herr, wie du willst, so schick's mit mir, BWV 73

Bachs Gottesdienstmusik vom 3. Sonntag nach Epiphania 1724, dem 23. Januar des Jahres, gewinnt ihr theologisches Thema aus dem Sonntagsevangelium, Matthäus 8, Vers 1-13, und hier aus den ersten Versen mit dem Bericht von der Heilung eines Aussätzigen. Anknüpfungspunkt sind die Worte des Kranken: „Herr, so du willst, kannst du mich wohl reinigen“. Das Thema der „musikalischen Predigt“ Bachs und seines – unbekannten – Textdichters ist die vertrauensvolle Unterwerfung des Christen unter Gottes Willen. Der Kantatentext nimmt mit der einleitenden Choralstrophe die entschei-

denden Worte des Aussätzigen aus dem biblischen Bericht, „Herr, wie du willst“, auf; die Kirchenlieddichtung (Kaspar Bienemann, 1582) erhebt und verallgemeinert sie in der Form eines Gebets zum Lebens- und Sterbensmotto des Christen. Der Kantatendichter fügt gleichsam zwei aktuelle, subjektive Stimmen hinzu: „Ach! aber ach! wieviel läßt mich dein Wille leiden!“, heißt es da schmerzlich betroffen in einem überraschenden Einwurf zwischen den Choralzeilen (in Bachs Vertonung als Tenor-Rezitativ); und später, zuversichtlicher: „Du bist mein Helfer, Trost und Hort“ (Baß-Rezitativ). Der Text muß den Komponisten bewegt und inspiriert haben: Der Eingangschor ist ein vollendetes Kunstwerk ohne Vorbild: Bach verbindet die Tradition der Choralbearbeitung mit der des thematisch gebundenen konzertanten Satzes, integriert in die thematischen Strukturen auch die beiden Rezitativpartien (in denen die Instrumente die Themen des Satzes weiterführen) und findet dabei zu einer Art „Leitmotiv“-Technik, die alles, auch das Entfernteste, miteinander verknüpft als „geistiges Band“. Dieses „Leitmotiv“, das im Horn exponiert wird, umfaßt nur vier Töne, ein Terzmotiv, zunächst b' b' g' b' (später transponiert). Es ist der Beginn der Choralmelodie, und das Motiv will verstanden sein mit dem zugehörigen Text „Herr, wie du willst“. Die vier Töne begreifen gewissermaßen die ganze Lehre der musikalischen Predigt Bachs in sich; und bei jenen Leipziger Gottesdienstbesuchern, die Ohren hatten zu hören, mögen sie lange noch nachgehallt haben.

Die nachfolgende Tenor-Arie und das anschließende Baß-Rezitativ berühren die Schwierigkeit, sich in Gottes Willen zu fügen. Die wunderschöne Oboenarie bittet, bei allem – auch musikalisch nachgezeichneten – „Wanken“, um den „Geist der Freuden“, der sich herabsenken möge vom Himmel in das Herz des Gläubigen, und zeichnet dieses Herabsenken in sanft fallender Melodielinie nach. Die Baß-Arie aber formuliert textlich wie musikalisch den Inbegriff eines geradezu stoischen Glaubensverständnisses, bekennt sich zur Unterordnung unter Gottes Willen, komme, was da wolle. Hier läßt uns Bach, so will es scheinen, tief in sein Herz blicken.

Ein schlichter Schlußchoral (Ludwig Helmbold, 1563) spricht konzentriert und gleichsam doxologisch vom Willen Gottes des Schöpfers, von der Gnade, die Christus uns erworben hat, und von der Wirkung des Heiligen Geistes – und endet mit Lobpreis.

Nimm, was dein ist, und gehe hin, BWV 144

Nicht alle Kirchenkantaten des Thomaskantors widmen sich den „großen“ theologischen Themen, und so manches, was Bachs Textdichter geschaffen haben, hat heute nur noch Bestand, weil er es mit seiner musikalischen Kunst geadelt und verwertet hat. Die Kantate auf den Sonntag Septuagesimae, den 6. Februar 1724, deren Textdichter wir wiederum nicht kennen, ist sowohl in theologischer wie in poetischer Hinsicht ein recht durchschnittliches Erzeugnis. Dem großartigen biblischen Bilderbogen des Gleichnisses von den Arbeitern im Weinberg nach Matthäus 20, Vers 1-16, das an jenem Sonntag als Evangelium gelesen wurde, gewinnt der Kantatendichter nur ein untergeordnetes Motiv ab: „Nimm, was dein ist, und gehe hin“, sagt der Weingärtner zu seinen mit dem Lohn unzufriedenen Arbeitern: „Nimm, was Gott dir zugedacht hat, und sei damit zufrieden!“, ist gemeint. Daraus gewinnt die Kantate ihr Thema. Sie ermahnt zur Genügsamkeit, zu christlicher Bescheidenheit und, wie schon die Kantate *Herr, wie du willst* zwei Wochen zuvor, zur Ergebung in Gottes Willen.

Bach hat den einleitenden Bibelvers als vierstimmige Motette mit begleitenden Instrumenten gesetzt, als ein kunstvolles, zugleich lehrhaft-strenges und einprägsames Stück, schlägt dafür aber anschließend in der etwas moralisierenden Alt-Arie „Murre nicht, lieber Christ“ nicht gar zu ernste Töne an und gestaltet sie als ein stilisiertes Menuett. Wirkliche Zuvorsicht aber strahlt die Choralstrophe „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Samuel Rodigast, 1674) aus – der einzige Kantatensatz in einer Dur-Tonart! Tenor-Rezitativ und Sopran-Arie singen ein Lob der Genügsamkeit – und ein wenig spürt man hier schon den Geist der Frühaufklärung mit ihrem bürgerlichen Tugend- und Nützlichkeitsdenken, wenn es heißt: „Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben, welcher kann Vergnügen geben in der größten Traurigkeit“. Der schlechte vierstimmige Schlußchoral bekräftigt die Aussage der zuvor erklingenden Kirchenliedstrophe mit der wohlbekannten Lied-dichtung des Markgrafen Albrecht von Brandenburg (1547): „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will' der ist der beste“.

Leichtgesinnte Flattergeister, BWV 181

Die Kantate entstand zum Sonntag Sexagesimae, dem 13. Februar 1724, und wurde von Bach an diesem Tag wahrschein-

lich zusammen mit der in seiner Weimarer Zeit (1715?) komponierten Kantate *Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt* (BWV 18) aufgeführt, wobei eine der beiden Kantaten als erster Teil vor der Predigt und die andere als zweiter Teil nach der Predigt erklingen sein dürfte. Der von einem unbekannten Dichter stammende Text der Kantate *Leichtgesinnte Flattergeister* bezieht sich auf das Sonntagsevangelium, Lukas 8, Vers 4-15, mit dem Gleichnis vom Sämann: Der Sämann streut den Samen aus, und ein Teil der Saat fällt auf den Weg und wird zertreten und von den Vögeln gefressen, ein Teil fällt auf felsiges Land, geht auf, verdorrt dann jedoch, ein Teil fällt unter die Dornen und wird von diesen überwuchert und erstickt; aber etliches fällt auf guten Boden, geht auf und trägt reiche Frucht. Der Samen steht in dem Gleichnis für das Wort Gottes, die unterschiedlichen Arten des Bodens aber stehen für die Herzen der Menschen. Und da gibt es, wie der Kantatendichter ausführt, beispielsweise die leichtsinnig-flatterhaften Menschen, die oberflächlichen, bei denen „Belial“, der Satan, dafür sorgt, daß die am Wegesrand gestreute Saat nicht aufgeht (Satz 1-2); da gibt es die „Felsenherzen“, bei denen Gottes Wort wegen der Härte des Bodens keine Wurzeln schlägt (Satz 2); da gibt es die Menschen, bei denen Gottes Wort unter den Dornen wollüstiger Besitzgier untergeht (Satz 3-4). Aber es gibt auch die Menschen, die ihr „Herz beizeiten zum guten Lande ... bereiten“ (Satz 4); daß dies gelingen möge, darum bittet der Text des Schlußchors (Satz 5): Gottes Wort möge allezeit bleiben als ein Trost des Herzens, und Gott möge die Herzen zubereiten als empfängliches, gutes Land für sein Wort.

Bach wird im Februar 1724 schon fleißig an der *Johannes-Passion* gearbeitet haben – Grund genug, sich bei den Sonntagskantaten nicht allzusehr zu engagieren und verstärkt auf bereits Vorhandenes zurückzugreifen. Ganz offensichtlich ist der Schlußsatz unserer Kantate Parodie. Die auffällige Duettstruktur vor allem des Mittelteils des Schlußchors, teilweise aber auch der Rahmenpartien, erinnert sehr an Bachs höfische Glückwunschkantaten zu Fürstengeburtsagen und dergleichen aus Bachs Köthener Hofkapellmeisterzeit (1717-1723), die bevorzugt mit einem Duett schlossen; ebenso deutet die Verwendung einer Trompete – als eines „hohelichlichen“ Instruments – in diese Richtung. Auch die Eingangsarie, in der die „leichtgesinnten Flattergeister“ so einprägsam-bildhaft durch flüchtige musikalische Gesten charakterisiert sind, verdankt

ihre für eine kirchliche Kantate ziemlich ungewöhnliche Metaphorik wohl einer Köthener Parodievorlage; und wo hier in der Baßpartie so nachdrücklich deklamiert der Teufelsname „Belial“ steht, mag einst der Name des fürstlichen Dienstherrn Bachs, „Leopold“, gestanden haben. Möglicherweise stammt auch die Tenor-Arie in der Mitte der Kantate aus jener unbekannten Köthener Festmusik. Verschiedene Textwörter sind eindrucksvoll in der Singstimme hervorgehoben, teils durch virtuose Koloraturen („mehren“, „Feuer“), teils durch unmittelbare Bildhaftigkeit (lange Note bei „Ewigkeit“), teils durch Ausdrucksharmonik („Qual“); was hier an Text in einer weltlichen Vorlage gestanden haben könnte, muß heute unserer Phantasie überlassen bleiben. Zu bedauern ist, daß bei dieser Arie die ursprüngliche Soloviolinpartie verloren gegangen ist und wir uns mit einer Rekonstruktion behelfen müssen. – Übrigens hat Bach seine Kirchenkantate so geschätzt, daß er sie auch in späteren Jahren erneut aufgeführt hat; zugleich scheint ihm aber die Klanggestalt von 1724 nicht genügt zu haben, und so fügte er bei einer Wiederaufführung um 1745 dem Streicherpart als farbliche Bereicherung eine Querflöte und eine Oboe hinzu.

© Klaus Hofmann 2001

Anmerkungen zu dieser Einspielung

Der Obligato-Part des dritten Satzes (Aria) von BWV 181

Bachs Kantaten sind uns nicht alle in bester Verfassung überliefert. Kantaten, von deren Existenz man weiß, können nicht aufgeführt werden, wenn keinerlei Noten mehr vorhanden sind; fehlen dagegen lediglich einige der Stimmen – beispielsweise der Obligato-Part – dann ist es legitim, darüber nachzudenken, ob das Werk nicht in irgendeiner Form rekonstruierbar sei. Ähnlich wie im Fall der Kantate BWV 162, die in Folge 3 dieser Reihe (BIS-CD-791) eingespielt ist, haben wir daher versucht, den Obligato-Part der Tenor-Arie des dritten Satzes von BWV 181 zu rekonstruieren.

Es gibt zwei Dinge, die man bei der Restaurierung eines Werks zuerst untersuchen muß: Man muß herausfinden, welche Stimmen es mit Sicherheit gegeben hat und kann dann erkennen, welche wirklich verloren sind.

Betrachten wir zunächst die Quellenlage bei BWV 181:

Die eigenhändige Partitur ist verloren; übriggeblieben sind 12 Stimmen, die Bach selber verwendet hat. Die meisten der Stimmen sind von einem der ständigen Kopisten geschrieben, wenngleich die Erste Violinstimme von anderer Hand stammt. Dies legt die Vermutung nahe, daß es sich bei der Ersten Violinstimme um eine Dublette handelt, die keine direkte Abschrift aus Bachs Partitur darstellt.

Der dritte Satz dieser Kantate ist eine Tenor-Arie. Ihr überlieferter Continuo-Part besteht im wesentlichen aus Begleitfiguren mit zahlreichen Pausen und ohne besondere melodische Qualitäten. Es ist daher recht wahrscheinlich, daß es einen Obligato-Part gegeben hat. Berücksichtigt man die verwendeten Instrumente, so kommen für diese Rolle insbesondere Flöte, Oboe und Trompete in Betracht. Flöte und Oboe aber wurden, wie weiter unten dargelegt ist, erst später hinzugefügt, und die Verwendung einer Trompete in einer Arie wäre außerordentlich ungewöhnlich. Daher erscheint es als nahezu sicher, daß die Violine hier den Obligato-Part übernommen hat. Daraus würde folgen, daß die Obligato-Stimme des Ersten Geigers verloren ist.

Die Figurationen des Continuo-Parts sind ein wichtiger Schlüssel für die Rekonstruktion des Violin-Obligatos. Im allgemeinen überließ Bach das Anfertigen der Stimmen Kopisten aus seiner eigenen Familie oder Schülern, obwohl er die Resultate dann noch einmal durchsah und detaillierte Anmerkungen hinzufügte. Üblicherweise setzte er dabei die Generalbaßbezeichnung hinzu. In unserem Fall wurde einer der beiden Continuo-Parts für die Orgel um einen Ganzton nach unten transponiert; Bach notierte genaue harmonische Symbole, auf deren Grundlage eine freie Rekonstruktion der Obligato-Partie möglich ist.

Einen weiteren Hinweis gibt die Stakkato-Angabe im Continuo (Die Angabe *piano e staccato per tutto* erscheint in der Orgelstimme). Der Charakter des Continuos und der Inhalt des Textes lassen vermuten, daß die Violinstimme hochvirtuos war.

Da das Continuo mit der ersten Zählzeit des ersten Taktes beginnt, ist es unwahrscheinlich, daß der Obligato-Part mit einem Auftakt anhub. Das würde bedeuten, daß der Obligato-Part nicht die Motive der Tenorstimme, sondern vollkommen andere verwendete. Wir haben eine rekonstruierte Fassung dieser Stimme komponiert und sind dabei von der Annahme ausgegangen, daß sie aus Sechzehntel-

wegen bestand. Unnötig zu erwähnen, daß es uns unmöglich war, auch nur irgend an Bachs Genie heranzureichen; doch erwies sich die Komposition und die Suche nach Figuren, die Bach verwendet haben könnte, als eine reizvolle Aufgabe, die uns den Komponisten noch näherbrachte.

Die Instrumentation von BWV 181

Wie bereits erwähnt, wurden die Flöten- und die Oboenstimmen für spätere Aufführungen hinzugefügt, doch wäre die Kombination einer einzigen Trompete mit Streichern, aber ohne Flöte und Oboe, ein wenig ungewöhnlich gewesen. Bedenkt man zudem, daß die Flöten- und die Oboenstimmen von Bachs eigener Hand stammen und daß seine eigene Werkkonzeption diese beiden Instrumente beinhaltet, so erscheint es gerechtfertigt, sie bei jeglicher Aufführung dieses Werks zu verwenden.

Die Instrumentation von BWV 144

Bei dieser Kantate ist die Quellenlage etwas unbefriedigend. Zwar existiert mit der autographen Partitur noch die wichtigste Quelle, doch haben sich darüber hinaus leider keine originalen Stimmen erhalten. Neben der originalen Partitur gibt es sechs weitere Partituranuskripte aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die indes keine Abschriften der Originalpartitur sind, sondern allem Anschein nach auf dem verlorenen Stimmensatz basieren. Dies läßt sich aus dem Umstand schließen, daß sich die Originalpartitur von den anderen Partiturversionen erheblich unterscheidet. Genauer: Im ersten Satz verlangt Bach in der Partitur nur Chor und Basso continuo; für den zweiten Satz gibt es keinerlei Besetzungsangaben. Die anderen Abschriften dagegen sehen durchweg Streicher und Oboen vor – wie verlässlich aber sind sie? Nach Bachs Tod entstanden, käme ihnen gegenüber einem als vollständig erachteten Partiturautograph mehrzweitrangige Bedeutung zu. In ihrem Kommentar zu dieser Kantate weisen die Herausgeber der Neuen Bach-Ausgabe jedoch darauf hin, daß alle späteren Fassungen auf einer Instrumentation mit Streichern und Oboen basieren, und sie sehen gewichtige Gründe dafür, diese Besetzung als maßgebend zu betrachten. Es scheint daher äußerst wahrscheinlich, daß die Originalstimmen auf dieser Instrumentation basierten; bei unserer Einspielung haben wir uns daher an diesen späteren Fassungen orientiert.

Die Instrumentation des ersten Satzes von BWV 173

Die neu hinzugefügte Orgelstimme beweist, daß diese Kantate nach ihrer Uraufführung im Jahr 1724 nochmals zwischen 1732 und 1735 aufgeführt wurde; aus unbekannten Gründen wurde nun die Hornstimme der Orgel anvertraut. Wahrscheinlich wurde das Werk gegen Ende von Bachs Leben nochmals aufgeführt, auch wenn dies nicht absolut gesichert ist. Bei unserer Aufnahme sind wir in der Verwendung des Horns der Uraufführung gefolgt.

© Masaaki Suzuki 2001

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 vereint 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 evokieren, 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 regelmäßige 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 regelmäßige 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 *Johannespassion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannespassion* 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 Graduierungsschule, 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 Solisten-diplom 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 Orgelalist 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 Oh'ita-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.



Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153

La cantate de Bach pour le 2 janvier 1724, le dimanche après le nouvel an, se situe en apparence parmi sa production dominicale la plus modeste: il se passa de soprano solo, le chœur ne chante que de simples arrangements de chorals et l'orchestre, sans instruments à vent, ne consiste qu'en cordes et orgue. La raison de cette retenue repose sur les grandes demandes posées aux chanteurs et instrumentistes les jours précédents et suivants: à Noël 1723, Bach avait donné le *Magnificat* (BWV 243a) et le *Sanctus* en ré majeur (BWV 238) ainsi que trois cantates difficiles: *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63), *Dazu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40) et *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (BWV 64); il avait choisi *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190) pour le Jour de l'An; puis le premier dimanche de l'année tombait le lendemain. Cela mit certainement les capacités de ses chanteurs et de ses musiciens orchestraux à la limite de

l'épreuve! Bach cependant avait prévu longtemps à l'avance et planifié une œuvre moins austérianante.

Dans ce contexte il était convenient que le contenu et le caractère du texte de la cantate (dont le nom de l'auteur est inconnu) ne requieraient pas d'arrangement musical festif de grande échelle mais pouvaient être rendus convenablement par des moyens modestes. La base actuelle du texte est l'épître de ce dimanche, la première lettre de saint Pierre 4, 12-19, où les souffrances terrestres des chrétiens sont mentionnées et la promesse que ceux qui souffrent ici "à la révélation de sa gloire... seront remplis de joie et d'allégresse." En même temps, la cantate se référerait aussi à l'évangile du jour: Mt 2, 12-23 qui reprend le récit de Noël et rapporte la fuite en Egypte de Marie, Joseph et Jésus. A partir de ce texte, le poète prend le motif de Jésus qui est menacé par le roi Hérode, le généralise et l'actualise en parlant des chrétiens menacés par leurs ennemis; un lien est ainsi établi avec le texte de l'épître.

Le développement du contenu se fait essentiellement dans les mouvements solos, les récitatifs et arias, tandis que le chœur indique jusqu'à un certain point les principales étapes du développement intellectuel. La strophe d'ouverture, "Schau, lieber Gott, wie meine Feind" (David Denicke, 1646) se lamente devant le chrétien menacé qui, entouré d'ennemis, doit combattre contre la ruse et les pouvoirs supérieurs; il est toujours en danger d'être culté par "Teufel, Fleisch und Welt" ("le diable, la chair et le monde") dans "Unglück" ("l'infortune"); Bach souligne le mot "Unglück" par des suites surprenantes d'harmonies. La strophe au milieu de la cantate, "Und ob gleich alle Teufel dir wollten widerstehn" (Paul Gerhardt, 1653), est moins une plainte qu'un encouragement: peu importe combien d'ennemis assaillent le chrétien, Dieu restera à son côté, ne s'en éloignera pas d'un pas et Sa volonté finira par s'accomplir. A la fin de la cantate, avec les paroles "Drum will ich, weil ich lebe noch" (Martin Moller, 1587), la perspective d'avenir est confiante et l'homme pieux fait le vœu de porter sa croix dans la joie.

La disposition textuelle des mouvements solos rappelle d'abord les cantates dialoguées de Bach. Là comme ici, la suite des récitatifs et des ariosos commence avec un dialogue entre l'âme fidèle et Dieu: dans le récitatif d'alto au début, on s'adresse à Dieu et on l'implore de nous venir en aide à l'heure du plus grand besoin. Et Dieu de répondre: "Ne craignez pas car je suis avec vous", une phrase de l'Ancien Testament

(Is. 41. 10) que Bach confie à la basse qui incarne traditionnellement la voix de Dieu. Le mouvement repose sur un *basso ostinato* dont le thème est toujours présent et exprime ainsi la ténacité du support divin, ainsi qu'exprimée dans le texte. Le récitatif suivant, encore une fois du point de vue du chrétien menacé, n'est pas encore donné à l'alto mais plutôt au ténor, peut-être pour éviter un stéréotype excessif.

Le sommet musical de la cantate est l'extrêmement dramatique aria de ténor "Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter". Bach prend ici son signal des scènes d'orage si populaires dans les opéras de l'époque et, jusqu'à un certain point, il utilise l'orchestre pour déchaîner les éléments: dans une description musicale de catastrophe, il évoque un orage avec des inondations déferlantes et des feux ardents. Tout cela peut être décrit dans ce contexte comme une métaphore pour le mal, pour les éléments hostiles et destructifs qui menacent le chrétien. Maintenant cependant, encouragé par les promesses de Dieu, le chrétien peut faire bravement face aux dangers, avec défiance, provocation même, et la certitude de la victoire; il peut se référer à l'engagement de Dieu: "Ich bin dein Hort und Erretter".

Cet éclat dramatique est suivi d'un récitatif de basse (la basse ne représente plus la voix de Dieu mais occupe une position plus neutre), puis d'une aria d'alto complètement détendue, aux accents joyeux et dans la forme de menuet: il s'agit peut-être, comme on l'a parfois supposé, d'un arrangement d'une composition profane du temps de Bach à Köthen. Le texte de ce mouvement dirige notre regard loin des afflictions terrestres vers les joies de la vie éternelle. Le choral final, en mesures ternaires animées, reprend le ton confiant et poursuit le thème terminal dans la forme d'une prière.

Mein liebster Jesus ist verloren BWV 154

La cantate destinée au premier dimanche après l'Épiphanie fut entendue pour la première fois à un service à Leipzig le 9 janvier 1724, une semaine après *Schau, lieber Gott, wie meine Feind*. Elle fut probablement chantée à plusieurs occasions au cours du quart de siècle qui suivit: à partir d'additions supplémentaires dans les parties, nous savons avec certitude qu'il y eut au moins une autre exécution vers 1737. À l'Épiphanie, le 6 janvier 1724, Bach avait présenté la cantate *Sie werden aus Saba alle kommen*, une œuvre au magnifique chœur d'ouverture demandant un supplément complet de bois et de cuivres

dans l'orchestre – en d'autres termes, une pièce qui utilisait toutes les forces disponibles. Pour la cantate le dimanche suivant, seulement trois jours plus tard, il prêcha encore une fois la modération: il se passa encore de soprano solo et il se limita encore à un petit orchestre – quoique cette fois avec deux hautbois d'amour en plus des cordes – et, encore une fois, il ménagea son chœur, lui demandant de ne chanter que les chorals (qui étaient probablement lus à vue – quand aurait-il eu le temps de les répéter?) La musique de Bach cependant ne donne pas d'idée de telles limitations pragmatiques.

Le texte de la cantate (l'identité de l'auteur nous est encore une fois inconnue) se réfère au texte de l'évangile du jour, Lc 2. 41-52. Il décrit un épisode de la vie de Jésus connu comme "Jésus à douze ans dans le temple" qui, en ce temps-là, aurait été aussi familier que le récit de Noël lui-même pour un chrétien bien versé dans la bible; cet épisode est souvent décrit dans les beaux-arts. Comme c'était la coutume parmi les juifs pieux, Marie et Joseph, en compagnie de Jésus et de leurs parents et amis, firent le pèlerinage annuel pour célébrer la pâque au temple de Jérusalem. Sur le chemin du retour, ils remarquèrent soudain que l'enfant n'était pas avec eux; en proie au désespoir, ils le cherchèrent et finirent par le trouver dans le temple de Jérusalem, en profonds raisonnements théologiques avec les docteurs de la loi et, à l'arrivée de ses parents, surpris qu'ils l'aient cherché, il leur demanda: "Ne saviez-vous pas que je dois m'occuper des affaires de mon Père?"

La cantate actualise le récit; elle reprend motifs et atmosphères mais transporte les événements dans le monde personnel de l'expérience du croyant. Les trois arias représentent trois phases du récit: la perte – la recherche – les retrouvailles. L'aria d'ouverture du ténor, "Mein liebster Jesus ist verloren" est une lamentation désespérée sur la perte, remplie de retards plaintivement soupirants au premier violon puis dans la ligne vocale qui renferme aussi d'expressives sixtes ascendantes et est perforée de silences lourds d'émotion. Tout cela prend place sur le fil insistant d'un *basso ostinato* fortement chromatique. On entend aux cordes un grondement distant de tonnerre aux paroles "o Donnerwort in meinen Ohren" – la musique de Bach dit: "Jésus est perdu – le désastre est tout proche", rien de moins. Le récitatif suivant adhère à cette attitude et les choses ne tournent au positif qu'au choral avec ses paroles d'attente et d'espoir – un courant maintenu par l'aria d'alto "Jesu, laß dich finden", une aria chaude et chan-

tante avec beaucoup de charme et de sincérité. Comme si souvent quand Bach utilise le hautbois d'amour, "l'amour" est l'émotion qui transpire du mouvement. Les forces instrumentales originales utilisées pour le basso continuo sont également importantes. Bach l'a donné aux violons et alto et ajouta plus tard une partie pour clavecin (il n'est pas sûr que ceci fût fait en 1724 ou pour une exécution ultérieure) mais violoncelles, violone, bassons et orgue se taisent. Cette décision touche le texte et le contenu: dans la musique de Bach, les mouvements sans ligne massive de basso continuo sont trouvés surtout quand le sujet est la pureté et l'innocence; l'exemple le mieux connu (mais en aucun cas unique) est l'aria "Aus Liebe will mein Heiland sterben" tirée de la *Passion selon saint Matthieu*.

La partie principale de la cantate est la cinquième mouvement, l'arioso "Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist" ("Ne saviez-vous pas que je dois m'occuper des affaires de mon Père"; Lc 2, 49). Il est confié à la basse, la voix qui personifie Jésus dans les passions. Le mouvement strictement imitatif, souvent canonique, suggère que quelque chose d'urgent, de légitime, est en train d'être accompli; Jésus avance sur le chemin qui lui a été tracé. Le récitatif suivant clarifie le tout: le temple, la maison de Dieu et le service de Dieu sont notre place aussi; c'est là qu'on peut trouver Jésus et le rencontrer dans la Parole et les sacrements.

La troisième aria, le duo "Wohl mir, Jesus ist gefunden", est remplie d'une joie exultante. Son arrangement en duo garde quelque chose de la vieille tradition musicale de la narration; l'alto pourrait représenter Marie et le ténor, Joseph. Bach et l'auteur de son texte font évidemment allusion aux chrétiens de leur propre époque, le 18^e siècle. Bach fournit un grand arrangement animé de l'aria joyeuse, exultante, traitant de Jésus retrouvé, et la profession qu'elle renferme, "Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen..." est soulignée par une section imitative particulièrement dense. Le verset de choral "Meinen Jesum laß ich nicht" (Christian Keymann, 1658) confirme cette affirmation dans un arrangement simple, coulant avec beauté.

Herr, wie du wilt, so schick's mit mir BWV 73

La musique de Bach pour le service du troisième dimanche après l'Épiphanie en 1724 (23 janvier) tire son thème théolo-

gique de l'évangile du jour, Mt 8, 1-13 ou, pour être exact, des premiers versets du récit de la guérison d'un lépreux. Le mot du malade fournit un point de référence: "Seigneur, si tu le veux, tu peux me purifier". Le thème de ce "sermon musical" de Bach et du poème inconnu est la soumission confiante du chrétien à la volonté de Dieu. La strophe initiale de choral du texte de la cantate reprend les paroles décisives du lépreux du récit de la bible: "Seigneur, si tu le veux"; les paroles de l'hymne (Kaspar Bienemann, 1582) les élèvent et les généralisent en forme de prière, en faisant une devise de vie ou de mort pour le chrétien; l'auteur du texte ajoute aussi deux voix subjectives: d'abord une addition surprenante et angoissée entre les lignes du choral "Ach! aber ach! wieviel läßt mich dein Wille leiden!" (un récitatif de ténor dans l'arrangement de Bach); et plus loin, avec plus de confiance: "Du bist mein Helfer, Trost und Hort" (récitatif de basse). Le texte a dû avoir ému et inspiré le compositeur. Le chœur d'ouverture est une œuvre d'art parfaite sans précédent; Bach allie la tradition des arrangements de chorals au mouvement concertant thématiquement lié, intégrant les deux sections récitatives dans les structures thématiques (ici, les instruments développent les thèmes du mouvement). Le résultat est une sorte de "Leitmotiv" technique qui unit tout, même les éléments les plus éloignés, en un "lien spirituel". Ce "Leitmotiv", présenté par le cor, ne compte que quatre notes, un motif d'une tierce, d'abord si bémol – sol – si bémol (ensuite transposé). C'est le début de la mélodie du choral et le motif devrait être compris en conjonction avec son texte, "Herr, wie du wilt". En un certain sens, ces quatre notes contiennent l'enseignement au complet du sermon musical de Bach et elles ont dû résonner longtemps aux oreilles des membres de la paroisse de Leipzig qui les avaient entendues.

Le récitatif de basse suivant et l'aria de ténor qui le précède traitent de la difficulté de se soumettre à la volonté de Dieu. La ravissante aria de hautbois demande que, malgré toutes les "hésitations" (qui sont aussi décrites dans la musique), "l'esprit de joie" descende du ciel dans le cœur du fidèle; elle décrit cette descente avec une ligne mélodique doucement descendante. Des points de vue du texte et de la musique cependant, l'aria de basse est une personnification de compréhension religieuse stoïque et professe la soumission à la volonté de Dieu, advenue que pourra. Il semble ici que Bach nous permet d'entrevoir le fond de son cœur.

Un simple choral terminal (Ludwig Helmbold, 1563) nous parle d'une manière concentrée mais doxologique de la volonté de Dieu le créateur, de la pitié que le Christ nous a gagnée et des paroles de louange.

Nimm, was dein ist, une gehe hin BWV 144

Toutes les cantates sacrées de Bach ne traitent pas des "grands" thèmes théologiques; assurément, certains des efforts de ses auteurs de texte ne sont intéressants aujourd'hui que parce qu'ils ont été ennoblis et perpétués par son génie musical. Le texte de la cantate du dimanche de la septuagésime, le 6 février 1724, lui aussi d'un auteur inconnu, est un travail très médiocre en termes théologiques et poétiques. La splendide image biblique de la parabole des laboureurs de la vigne, d'après Mt 20, 1-16 (le texte de l'évangile de ce dimanche), ne reçoit qu'un motif secondaire de l'auteur. ("Nimm, was dein ist, und gehe hin") ("Prends ce qui te revient et va-t'en"), dit le maître de la vigne à ses travailleurs qui ne sont pas satisfaits de leur salaire: la véritable signification est: "Prends ce que Dieu t'a donné et sois-en satisfait". C'est de là que la cantate tire son thème. Elle encourage la modération, la modestie chrétienne et, comme la cantate *Herr, wie du willst*, donnée deux semaines plus tôt, la soumission à la volonté de Dieu.

Bach mit en musique le verset d'introduction de la bible en motet à quatre voix avec accompagnement instrumental – une pièce de grand travail artistique, didactique et stricte, pourtant facilement retenue mais, dans l'aria d'alto suivante – aria assez moralisante – "Murre nicht, lieber Christ", il ne garde pas un ton trop sérieux puisque la composition est un menuet stylisé. Une confiance authentique ressort de la strophe de choral "Was Gott tut, das ist wohlgetan!" (Samuel Rodigast, 1674), le seul mouvement de la cantate dans une tonalité majeure! Le récitatif de ténor et l'aria de soprano chantant les louanges de la modestie et nous percevons ici quelque chose de l'esprit du début du Siècle des lumières avec ses concepts bourgeois de vertu et d'utilité, dans les paroles "Genügsamkeit ist ein Schatz in diesem Leben, welcher kann Vergnügen geben in der größten Traurigkeit". Le simple choral final à quatre voix confirme les sentiments de la strophe d'hymne précédente avec le texte de chanson bien connue du margrave Albrecht von Brandenburg (1547): "Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will', der ist des beste".

Leichtgesinnte Flattergeister BWV 181

Cette cantate fut écrite pour le dimanche de la sexagésime, le 13 février 1724, et probablement exécutée par Bach ce jour-là en compagnie d'une cantate de sa période de Weimar (1715?). *Gleichwie der regen und Schnee von Himmel fällt* (BWV 18), une cantate avant le sermon ("première partie") et l'autre ("deuxième partie"), après, La cantate *Leichtgesinnte Flattergeister*, sur un texte d'un auteur inconnu, se réfère à l'évangile du jour, Lc 8, 4-15, renfermant la parabole du semeur. Le semeur jette la semence: des graines tombent sur le bord du chemin, sont piétinées et dévorées par les oiseaux; d'autres tombent sur la pierre et, dès qu'elles germent, elles sèchent; d'autres tombent dans les ronces, les ronces grandissent avec elles et les étouffent: mais certaines tombent dans la bonne terre, germent et portent beaucoup de fruit. Le grain de la parabole représente la parole de Dieu tandis que les différentes sortes de sol représentent le cœur des gens. Comme le poème nous l'explique, il y a par exemple des gens insensés, inconstants, superficiels: c'est le cas où "Belial" (Satan) voit à ce que la semence tombée sur le bord de la route ne croisse pas (mouvements 1-2); il y a aussi les "cœurs de pierre" dans lesquels la parole de Dieu ne peut pas prendre racine à cause de l'imperméabilité du sol (mouvement 2); il y a aussi les gens chez qui la parole de Dieu est étouffée par les ronces de la possession sensuelle (mouvements 3-4). Mais il y a aussi ceux qui "Herr bezeiten zum guten Land... bereiten" (mouvement 4). Le texte du chœur final (cinquième mouvement) demande le succès de la semence: que la parole de Dieu soit toujours un réconfort pour le cœur et que Dieu prépare nos cœurs à être un bon sol réceptif à sa parole.

En février, Bach avait dû déjà avoir travaillé dur sur la *Passion selon saint Jean* – raison suffisante pour lui de ne pas montrer trop d'intérêt pour ses cantates dominicales et de se tourner de plus en plus vers du matériel qu'il avait déjà sous la main. Il est bien évident que le dernier mouvement de cette cantate est une parodie. La frappante structure de duo – surtout de la section du milieu du choral final, mais jusqu'à un certain point aussi les sections extérieures – rappelle beaucoup les cantates de cour "de félicitations" pour anniversaires de naissance de princes et autres choses semblables, datant de sa période de *Kapellmeister* de la cour à Köthen (1717-1723), qui avaient tendance à se terminer par un duo. De même l'emploi d'une trompette – comme instrument de "majesté" – pointe

dans la même direction. L'aria d'ouverture aussi, où les "leicht-
gesinnten Flattergeister" sont caractérisés avec tant d'effet et
de vivacité par des gestes musicaux fugaces, semblerait devoir
son emploi de métaphores (chose plutôt rare dans une cantate
sacrée) à une sorte de parodie originale de la période de
Köthen, il est possible que le nom de l'employeur princier de
Bach, "Leopold", se fût trouvé là où la basse révèle avec
emphase le nom du diable "Belial". Il se pourrait que l'aria de
ténor au milieu de la cantate provienne aussi de quelque pièce
inconnue de musique cérémonielle de Köthen. Différents mots
dans le texte sont nettement soulignés dans la partie vocale,
soit par du chant virtuose de coloratura ("mehren", "Feuer"),
soit par leur immédiateté picturale (la longue note pour "Ewig-
keit"), soit par leurs harmonies expressives ("Qual"). On ne
peut que spéculer aujourd'hui sur quelle sorte de texte pourrait
bien avoir fait partie d'un original profane. Il est regrettable
que la partie originale de violon solo de cette aria n'ait pas
survécu et nous devons nous contenter d'une reconstruction.
– De plus, Bach estimait tant cette cantate sacrée qu'il la
répéta d'autres années. Il ne semble pas avoir été satisfait de
la forme qu'elle avait en 1724 cependant et, pour l'exécution
en 1745, il ajouta une flûte à bec et un hautbois pour enrichir
l'écriture pour cordes de nouvelles couleurs tonales.

© Klaus Hofmann 2001

Notes de la production

La partie obligato du troisième mouvement, Aria, du BWV 181

Les cantates de Bach n'ont pas été invariablement préservées
jusqu'à ce jour en parfait état. Même si l'existence d'une can-
tate particulière est connue, elle ne peut évidemment pas être
jouée si toute la musique est perdue. Mais si seulement quel-
ques-unes des parties, par exemple une partie *obligato*, sont
manquantes, il n'est que naturel pour nous de réfléchir à la
restauration possible de l'œuvre. Tout comme pour la cantate
BWV 162 renfermée dans le troisième volume de cette série
(BIS-CD-791), nous avons ainsi essayé de restaurer la partie
obligée pour l'aria qui forme le troisième mouvement de la
cantate BWV 181.

Deux points doivent être étudiés avant la restauration
d'une œuvre, à savoir si les parties ont déjà existé et quelles
parties ont en fait été perdues.

Nous devons d'abord examiner l'état du matériel relatif
au BWV 181. La partition complète de cette cantate de la
main propre de Bach est perdue et il ne reste que douze par-
ties individuelles utilisées par Bach lui-même. La plupart des
parties ont été écrites par l'un des principaux copistes quoi-
que la partie de premier violon soit d'une main différente.
Cela suggère que la partie de premier violon était un double
et ne fut pas copiée directement de la partition complète de
Bach pour être utilisée par le premier violoniste.

Le troisième mouvement de cette cantate est une aria
pour ténor. La partie de continuo qui a survécu consiste
d'abord en figures d'accompagnement avec un grand nombre
de silences et presque pas d'éléments mélodiques. Il semble
ainsi plausible qu'une partie obligée ait existé. Considérant
les instruments requis dans cette cantate, la flûte, le hautbois
et la trompette sont des candidats pour ce rôle. Il sera men-
tionné plus bas cependant que les parties de flûte et de haut-
bois ont été ajoutées plus tard et il est très exceptionnel que la
trompette soit employée comme instrument obligé dans une
aria. Il est ainsi presque certain que le violon était la partie
obligée dans cette pièce. Cela voudrait dire que la partie de
premier violon renfermant l'*obligato* aurait été perdue.

Les figures écrites dans la partie de continuo fournissent
un indice important pour la restauration de la partie obligée
de violon. Bach laissait généralement le travail de copie des
parties aux copistes, membres de sa famille ou élèves, quoi-
qu'il inspectait toujours à la fin les parties et ajoutait ses
propres inscriptions détaillées. Il lui était alors habituel
d'ajouter les chiffres indiquant l'harmonie du continuo de sa
propre main. Dans le cas de cette pièce particulière, l'une des
deux parties de continuo était transposée un ton entier plus
bas pour l'orgue et Bach ajouta des symboles harmoniques
détaillés de sa propre main dans cette partie, rendant possible
la recréation de la partie obligée à partir de cette base.

L'indication de *staccato* dans la partie de continuo four-
nit un autre indice. (L'indication *piano* et *staccato per tutto*
apparaît dans la partie d'orgue.) La nature de la partie de con-
tinuo ainsi que le contenu du texte suggèrent que la partie de
violon était d'une complexité technique féroce.

A regarder la partie de continuo, le fait que la musique
commence sur le premier temps de la première mesure suggère
qu'il n'y avait pas de levé dans la partie obligée. Cela voudrait
dire que la partie obligée n'était pas de type impliquant l'exé-

cution des mêmes motifs que ceux de la partie de ténor mais qu'elle utilisait continuellement des motifs entièrement différents. Nous avons composé une version reconstruite de la partie, croyant qu'elle consistait originellement en une série de doubles croches. Inutile de dire qu'il est absolument impossible pour nous de créer quoi que ce soit qui soit digne de Bach mais la composition elle-même, à la recherche des figures que Bach pourrait avoir utilisées, s'est révélée être une tâche agréable qui nous rapprocha encore plus du compositeur.

L'instrumentation du BWV 181

Nous avons déjà mentionné que les parties de flûte et de hautbois ont été ajoutées ultérieurement pour des exécutions de l'œuvre quand elle fut reprise dans les dernières années de Bach mais la combinaison d'une unique trompette aux cordes sans flûte ni hautbois aurait été inhabituelle. Aussi, en gardant en mémoire que les parties de flûte et de hautbois sont de la main même de Bach et que l'image propre de Bach de l'œuvre incluait ces deux instruments, il semble justifiable de les inclure dans toute exécution de cette œuvre.

L'instrumentation du BWV 144

Le matériel de cette cantate n'est pas vraiment satisfaisant. La partition complète de la main de Bach existe et forme la source la plus autorisée mais malheureusement aucune des parties originales n'a été conservée. En plus de la partition complète originale, six autres manuscrits de la partition complète ont survécu; ils datent des 18^e et 19^e siècles; ils semblent ne pas être des copies de la partition complète originale mais de reposer sur la série perdue des parties. Ceci est évident du fait que la partition complète de la main de Bach diffère considérablement de ces autres versions de la partition complète. Pour être plus précis, les forces demandées par la partition complète de Bach sont chœur et continuo seulement dans le premier mouvement et le second mouvement ne spécifie pas d'instruments. Dans les autres versions copiées cependant, cordes et hautbois apparaissent partout et la question qui se pose concerne la fiabilité de ces partitions. En admettant que les sources originales sont entièrement présentes, les copies faites après la mort de Bach n'ont rien de plus qu'une importance secondaire. Les notes de cette œuvre fournies par les éditeurs de la nouvelle édition de Bach (*Neue Bach-Ausgabe*)

indiquent cependant que toutes les versions ultérieures reposent sur une instrumentation incluant cordes et hautbois, suggérant qu'il y a de fortes raisons de prendre cette instrumentation comme autorisée. Il semble ainsi fort probable que les parties originales fussent basées sur cette instrumentation et c'est pourquoi nous nous sommes référés à ces versions ultérieures de la partition complète pour la présente exécution.

L'instrumentation du premier mouvement du BWV 73

La partie d'orgue montre clairement qu'après la création en 1724, cette cantate fut reprise entre 1732 et 1735. Cette affirmation est soutenue par le fait qu'une nouvelle partie d'orgue fut créée à cette occasion ultérieure de sorte que, pour une raison quelconque, la partie de cor utilisée au moment de la création pouvait alors être jouée à l'orgue. Il semble assez possible que l'œuvre fût rejouée à la fin de la carrière de Bach quoiqu'il n'y ait pas de preuve irréfutable. L'exécution sur ce disque utilise le cor comme lors de la création.

© Masaaki Suzuki 2001

Ce disque compact fut 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; 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 Gamier 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 spécialistes du Japon en exécution 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 du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus

appliquée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chanteur 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 présentant 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 en 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 fut 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 18^e et 19^e 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 Koop-

man et l'orgue avec Piet Kee, obtenait 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 Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la "Verdienskruze am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik" ("Croix de mérite sur la bande 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. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita 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 dans d'éminents concours. 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 moderne avec une spécialité en chansons 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 il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestres 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 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.



Recording data: 2001-03-10, 11, 13/15 at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry
Neumann microphones; Studer 961 mixer;
Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Christian Starke
Cover texts: © Klaus Hofmann 2001; © Masaaki Suzuki 2001
English translation: Andrew Barnett & William Jewson
German translation: Horst A. Scholz
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover design: Sofia Scheutz
Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, 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: <http://www.bis.se>

© 2001 & © 2002,
BIS Records AB, Åkersberga.

Schau, lieber Gott, wie meine Feind (Behold, dear God, how my enemies), BWV 153

[1] 1. CHORAL

Schau, lieber Gott, wie meine Feind,
Damit ich stets muß kämpfen,
So listig und so mächtig seind,
Daß sie mich leichtlich dämpfen!
Herr, wo mich deine Gnad nicht hält,
So kann der Teufel, Fleisch und Welt
Mich leicht in Unglück stürzen.

[2] 2. REZITATIV *Alt*

Mein liebster Gott, ach laß dichs doch erbarmen,
Ach hilf doch, hilf mir Armen!
Ich wohne hier bei lauter Löwen und bei Drachen,
Und diese wollen mir durch Wut und Grimmigkeit
In kurzer Zeit
Den Garaus völlig machen.

[3] 3. ARIE *Baß*

Fürchte dich nicht, ich bin mit dir. Weiche nicht, ich bin
dein Gott; ich stärke dich, ich helfe dir auch durch die
rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

[4] 4. REZITATIV *Tenor*

Du sprichst zwar, lieber Gott, zu meiner Seelen Ruh
Mir einen Trost in meinen Leiden zu.
Ach, aber meine Plage
Vergrößert sich von Tag zu Tage,
Denn meiner Feinde sind so viel,
Mein Leben ist ihr Ziel,
Ihr Bogen wird auf mich gespannt,
Sie richten ihre Pfeile zum Verderben,
Ich soll von ihren Händen sterben;
Gott! meine Not ist dir bekannt,
Die ganze Welt wird mir zur Marterhöhle;
Hilf, Helfer, hilf! errette meine Seele!

[5] 5. CHORAL

Und ob gleich alle Teufel
Dir wollten widerstehn,
So wird doch ohne Zweifel
Gott nicht zurücke gehn;
Was er ihm fügenommen
Und was er haben will,
Das muß doch endlich kommen
Zu seinem Zweck und Ziel.

1. CHORALE

Behold, dear God, how my enemies,
With whom I must constantly struggle,
Are so cunning and so strong
That they readily subdue me!
Lord, if your grace does not support me,
Then the devil, the flesh and the world
Can readily destroy me.

2. RECITATIVE *Alto*

My dearest God, please have mercy on me,
Oh help me, help a poor man!
I am dwelling here among lions and dragons,
And these seek through rage and grimness
In a short time
To finish me off.

3. ARIA *Bass*

Fear thou not; for I am with thee: be not dismayed;
for I am thy God: I will strengthen thee; yea I will
uphold thee with the right hand of my righteousness.

4. RECITATIVE *Tenor*

You speak, indeed, peace to my soul, dear God,
Comfort to me in my afflictions.
Oh, but my plagues
Increase from day to day;
For my enemies are so numerous,
My life is their objective,
They have drawn their bows at me,
And they aim their arrows to destroy me,
I shall die at their hands;
God! You know my distress,
The entire world is a tormenting hell;
Help me, saviour, help me! Save my soul!

5. CHORALE

And even if all the devils
Wished to stand against you,
Yet undoubtedly
God would not be defeated.
What he has decided
And what he wants to happen,
This must ultimately come
To his ends and goals.

6. ARIE Tenor

Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter,
Wallt, ihr Fluten, auf mich los!
Schlagt, ihr Unglücksflammen,
Über mich zusammen,
Stört, ihr Feinde, meine Ruh,
Spricht mir doch Gott tröstlich zu:
Ich bin dein Hort und Erretter.

7. REZITATIV Baß

Getrost! mein Herz,
Erdulde deinen Schmerz,
Laß dich dein Kreuz nicht unterdrücken!
Gott wird dich schon
Zu rechter Zeit erquicken;
Muß doch sein lieber Sohn,
Dein Jesus, in noch zarten Jahren
Viel größere Not erfahren,
Da ihm der Wüterich Herodes
Die äußerste Gefahr des Todes
Mit mörderischen Fäusten droht!
Kaum kömmt er auf die Erden,
So muß er schon ein Flüchtling werden!
Wohlan, mit Jesu tröste dich
Und glaube festiglich:
Denjenigen, die hier mit Christo leiden,
Will er das Himmelreich bescheiden.

8. ARIE Alt

Soll ich meinen Lebenslauf
Unter Kreuz und Trübsal führen,
Hört es doch im Himmel auf.
Da ist lauter Jubilieren,
Dasselbst verwechselt mein Jesus das Leiden
Mit seliger Wonne, mit ewigen Freuden.

9. CHORAL

Drum will ich, weil ich lebe noch,
Das Kreuz dir fröhlich tragen nach;
Mein Gott, mach mich darzu bereit,
Es dient zum Besten allezeit!
Hilf mir mein Sach recht greifen an,
Daß ich mein' Lauf vollenden kann,
Hilf mir auch zwingen Fleisch und Blut,
Für Sünd und Schanden mich behüt!

6. ARIA Tenor

Rage now, rage, you afflictive weather,
Foam, you rivers, upon me!
Strike, you flames of misery,
Together over me,
Destroy, you enemies, my peace;
God comforts me with His words:
I am your refuge and salvation.

7. RECITATIVE Bass

Have faith! My heart,
Endure your pain,
Do not let your cross demolish you!
God will indeed
Refresh you at the right time;
But his beloved son,
Your Jesus, must at a tender age
Experience much greater distress,
When furious Herod threatened
The ultimate danger of death
With murderous hands.
He had hardly come to earth
Before he had to flee!
But comfort yourself with Jesus
And believe firmly:
For everyone who suffers with Christ
Will through him be granted entry to heaven.

8. ARIA Alto

If I must lead my life
Beneath the cross and in affliction,
It will end up in heaven.
There is glad rejoicing,
Where Jesus himself exchanges suffering
With wondrous bliss, eternal joy.

9. CHORALE

Therefore will I, while I still live,
Cheerfully carry the cross after you;
My God, prepare me for this,
It will be best at all times!
Help me to grasp my situation
So that I can complete my path;
Help me also to compel flesh and blood
To protect me against sin and disgrace!

Erhalt mein Herz im Glauben rein,
So leb und sterb ich dir allein;
Jesu, mein Trost, hör mein Begier,
O mein Heiland, wär ich bei dir!

Keep my heart in the pure faith,
So that I live and die for you alone;
Jesus, my comfort, hear my pleas,
Oh my saviour, that I might be with you!

Mein liebster Jesus ist verloren (My dearest Jesus is lost), BWV 154

10 1. ARIE *Tenor*

Mein liebster Jesus ist verloren:
O Wort, das mir Verzweiflung bringt,
O Schwert, das durch die Seele dringt,
O Donnerwort in meinen Ohren.

11 2. REZITATIV *Tenor*

Wo treff ich meinen Jesum an,
Wer zeigt mir die Bahn,
Wo meiner Seele brünstiges Verlangen,
Mein Heiland, hingegangen?
Kein Unglück kann mich so empfindlich rühren,
Als wenn ich Jesum soll verlieren.

12 3. CHORAL

Jesu, mein Hort und Erretter,
Jesu, meine Zuversicht,
Jesu, starker Schlangentreter,
Jesu, meines Lebens Licht!
Wie verlanget meinem Herzen,
Jesulein, nach dir mit Schmerzen!
Komm, ach komm, ich warte dein,
Komm, o liebstes Jesulein!

13 4. ARIE *Alt*

Jesu, laß dich finden,
Laß doch meine Sünden
Keine dicke Wolken sein,
Wo du dich zum Schrecken
Willst für mich verstecken,
Stelle dich bald wieder ein!

14 5. ARIOSO *Baß*

Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem,
das meines Vaters ist?

15 6. REZITATIV *Tenor*

Dies ist die Stimme meines Freundes,
Gott Lob und Dank!

1. ARIA *Tenor*

My dearest Jesus is lost:
Oh word that brings me despair,
Oh sword that pierces my soul,
Oh thunderous word in my ear.

2. RECITATIV *Tenor*

Where shall I meet my Jesus,
Who will show me the road,
Where the fecund longing of my soul,
My saviour, has journeyed?
No misfortune can move me so deeply
As if I should lose Jesus.

3. CHORALE

Jesus, my refuge and my salvation,
Jesus, my trust,
Jesus, you mighty slayer of the serpent,
Jesus, the light of my life!
How my heart longs for you,
Little Jesus, aches for you!
Come, Oh come, I wait for you,
Come, o dearest Jesus.

4. ARIA *Alto*

Jesus, let yourself be found,
But let my sins
Not be a dense cloud,
Where you, to my horror,
Would hide yourself from me,
Appear soon to me again!

5. ARIOSO *Bass*

Wist ye not that I must be about
my Father's business?

6. RECITATIV *Tenor*

This is the voice of my friend,
To God be praise and thanks!

Mein Jesu, mein getreuer Hort,
Läßt durch sein Wort
Sich wieder tröstlich hören;
Ich war vor Schmerzen krank,
Der Jammer wollte mir das Mark
In Beinen fast verzehren;
Nun aber wird mein Glaube wieder stark,
Nun bin ich höchst erfreut;
Denn ich erblicke meiner Seele Wonne,
Den Heiland, meine Sonne,
Der nach betrübter Trauernacht
Durch seinen Glanz mein Herze fröhlich macht.
Auf, Seele, mache dich bereit!
Du mußt zu ihm
In seines Vaters Haus, hin in den Tempel ziehn;
Da läßt er sich in seinem Wort erblicken,
Da will er dich im Sakrament erquicken;
Doch, willst du würdiglich sein Fleisch und Blut genießen,
So mußt du Jesum auch in Buß und Glauben küssen.

[16] 7. ARIE (DUETT) Alt, Tenor

Wohl mir, Jesus ist gefunden,
Nun bin ich nicht mehr betrübt.
Der, den meine Seele liebt,
Zeigt sich mir zur frohen Stunden.
Ich will dich, mein Jesu, nun nimmermehr lassen,
Ich will dich im Glauben beständig umfassen.

[17] 8. CHORAL

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

My Jesus, my faithful refuge,
Let's, by his word,
Himself be heard to comfort again;
I was ill with pain,
The misery threatened to make
The marrow in my legs wear out.
But now my faith becomes strong again,
Now I am full of joy;
For I see the delight of my soul,
The saviour, my sunshine,
Who from grievous nights of sorrow
Through his radiance makes my heart happy.
Up, soul, and prepare yourself!
You must go to him,
Enter into his father's house, the temple;
There he reveals himself in his word,
There he will refresh you by his sacraments;
Yet if you will worthily enjoy his flesh and blood,
Then you must also greet Jesus in repentance and faith.

7. ARIA (DUET) Alto, Tenor

Happy for me that I have found Jesus,
Now I am no longer miserable.
He whom my soul loves
Shows himself to me for happy times.
I never wish to leave thee, my Jesus,
I will embrace you constantly in faith.

8. CHORALE

I shall not leave my Jesus,
I walk beside him always;
Christ, let me constantly
Seek the brook of life.
Blessed is he who speaks to me thus,
I shall not leave my Jesus.

Herr, wie du willst, so schick's mit mir (Lord, deal with me as you will), BWV 73

[18] 1. CHOR UND REZITATIV

Tenor, Baß, Sopran

Herr, wie du willst, so schick's mit mir
Im Leben und im Sterben!

Tenor

Ach! aber ach! wieviel
Läßt mich dein Wille leiden!

1. CHORUS AND RECITATIVE

Tenor, Bass, Soprano

Lord, deal with me as you will
In life and in death.

Tenor

Alas, but alas! How much
Will you let me suffer!

Mein Leben ist des Unglücks Ziel,
Da Jammer und Verdruß
Mich lebend foltern muß,
Und kaum will meine Not im Sterben von mir scheiden.
Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, laß mich nicht verderben!

Baß

Du bist mein Helfer, Trost und Hort,
So der Betrüben Tränen zählet
Und ihre Zuversicht,
Das schwache Rohr, nicht gar zerbricht;
Und weil du mich erwählet,
So sprich ein Trost- und Freudenwort!
Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willst, gib mir Geduld,
Denn dein Will ist der beste.

Sopran

Dein Wille zwar ist ein versiegelt Buch,
Da Menschenweisheit nichts vernimmt;
Der Segen scheint uns oft ein Fluch,
Die Züchtigung ergrimmte Strafe,
Die Ruhe, so du in dem Todesschlafte
Uns einst bestimmst,
Fein Eingang zu der Hölle.
Doch macht dein Geist uns dieses Irrtums frei
Und zeigt, daß uns dein Wille heilsam sei.
Herr, wie du willst!

[19] 2. ARIE Tenor

Ach senke doch den Geist der Freuden
Dem Herzen ein!
Es will oft bei mir geistlich Kranken
Die Freudigkeit und Hoffnung wanken
Und zaghaft sein.

[20] 3. REZITATIV Baß

Ach, unser Wille bleibt verkehrt,
Bald trotzig, bald verzagt,
Des Sterbens will er nie gedenken;
Allein ein Christ, in Gottes Geist gelehrt,
Lernt sich in Gottes Willen senken
Und sagt:

The destiny of my life is misery,
Where wailing and displeasure
Must torture me while living,
And scarcely will my distress part from me in death.
My desire is but to you,
Lord, do not let me perish!

Bass

You are my helper, comforter and refuge,
Who counts the tears of the distressed
And keeps their hope,
The weak reed, by no means shattered;
And because you choose me,
So speak words of consolation and joy.
Keep me only in your protection,
But as you will, give me patience
For your will is the best.

Soprano

Your will is namely a closed book,
That human wisdom cannot perceive;
Blessings often seem to us like a curse,
Discipline a cruel punishment,
The rest that in the sleep of death
You have ordained for us,
An introduction to hell.
But your spirit frees us from these errors,
And shows us that your will heals us.
Lord, your will be done!

2. ARIA Tenor

Oh, send down the spirit of joy
To my heart!
Often for me, spiritually ill,
Joy and hope vacillate
And give way to fear.

3. RECITATIVE Bass

Oh, our will remains obtuse,
Now obstinate, now despondent,
It does not wish to think of death;
Christians taught only in the spirit of God,
Learn to sink themselves in the will of God
And to say:

21 4. ARIE Baß

Herr, so du willst,
So preßt, ihr Todesschmerzen,
Die Seufzer aus dem Herzen,
Wenn mein Gebet nur vor dir gilt.

Herr, so du willst,
So lege meine Glieder
In Staub und Asche nieder,
Dies höchst verderbte Sündenbild,

Herr, so du willst,
So schlagt, ihr Leichenglocken,
Ich folge unerschrocken,
Mein Jammer ist nunmehr gestillt.

22 5. CHORAL

Das ist des Vaters Wille,
Der uns erschaffen hat;
Sein Sohn hat Guts die Fülle
Erworben und Genad;
Auch Gott der Heilge Geist
Im Glauben uns regieret,
Zum Reich des Himmels führet.
Ihm sei Lob Ehr und Preis!

4. ARIA Bass

Lord, as you will,
May the pains of death press
The sighs out of the heart,
If my prayer only counts with you.

Lord, as you will,
So lay my limbs
Down in earth and ashes,
This corrupt, sinful image.

Lord, as you will,
So toll your funeral bell,
I follow undismayed,
My wailing is now stilled.

5. CHORALE

This is the will of the Father,
Who has created us;
His son has acquired for us
Goodness and mercy;
Also God the Holy Spirit
Rules us in faith,
Leads us to the kingdom of heaven,
To him be praise, glory and thanksgiving!

Nimm, was dein ist, und gehe hin (Take that thine is, and go thy way), BWV 144

23 1. CHOR

Nimm, was dein ist, und gehe hin.

24 2. ARIE Alt

Murre nicht,
Lieber Christ,
Wenn was nicht nach Wunsch geschieht;
Sondern sei mit dem zufrieden,
Was dir dein Gott hat beschieden,
Er weiß, was dir nützlich ist.

25 3. CHORAL

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Es bleibt gerecht sein Wille;
Wie er fängt meine Sachen an,
Will ich ihm halten stille.

1. CHORUS

Take that thine is, and go thy way.

2. ARIA Alto

Do not grumble,
Dear Christian,
When things do not go according to your wishes;
But be satisfied
With what God has appointed for you,
For he knows what is good for you.

3. CHORALE

What God does is well done,
For his will remains just;
Whatever he appoints for me,
I will calmly trust him.

Er ist mein Gott,
Der in der Not
Mich wohl weiß zu erhalten:
Drum laß ich ihn nur walten.

26 4. REZITATIV *Tenor*

Wo die Genügsamkeit regiert
Und überall das Ruder führt,
Da ist der Mensch vergnügt
Mit dem, wie es Gott fügt.
Dagegen, wo die Ungenügsamkeit das Urteil spricht,
Da stellt sich Gram und Kummer ein,
Das Herz will nicht
Zufrieden sein,
Und man gedenket nicht daran:
Was Gott tut, das ist wohlgetan.

27 5. ARIE *Sopran*

Genügsamkeit
Ist ein Schatz in diesem Leben,
Welcher kann Vergnügung geben
In der größten Traurigkeit,
Genügsamkeit.
Denn es lässet sich in allen
Gottes Fügung wohl gefallen
Genügsamkeit.

28 6. CHORAL

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste.
Zu helfen den'n er ist bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtigt mit Maßen.
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

He is my God,
Who in times of need
Knows well how to keep me:
So I leave everything in his hands.

4. RECITATIVE *Tenor*

Wherever modesty reigns
And constantly holds a steady course,
There people are satisfied
With what God gives.
But where immodesty speaks its judgement,
It creates pain and grief,
The heart will
Not be satisfied,
And people do not remember that:
What God does is well done.

5. ARIA *Soprano*

Modesty
Is a treasure in this life,
Which can bring comfort
In the greatest need,
Since on every occasion
Modesty finds delight
In the providence of God.
Modesty.

6. CHORALE

What my God wills, may it always happen,
For his will is best.
He is prepared to help
Those who believe in him.
He helps in their need, our faithful God,
And punishes with restraint.
Who trust in God and build on that foundation,
God will not abandon.

Leichtgesinnte Flattergeister (Careless muddled spirits), BWV 181

29 1. ARIE *Baß*

Leichtgesinnte Flattergeister
Rauben sich des Wortes Kraft.
Belial mit seinen Kindern
Suchet ohnedem zu hindern,
Daß es keinen Nutzen schafft.

1. ARIA *Bass*

Careless muddled spirits
Rob the word of its power.
Belial with his children
Seeks also to obstruct it
So that it is of no use.

30 2. REZITATIV *Alt*

O unglückselger Stand verkehrter Seelen,
So gleichsam an dem Wege sind;
Und wer will doch des Satans List erzählen,
Wenn er das Wort dem Herzen raubt,
Das, am Verstande blind,
Den Schaden nicht versteht noch glaubt.
Es werden Felsenherzen,
So boshaft widerstehn,
Ihr eigen Heil verschmerzen
Und einst zugrunde gehn.
Es wirkt ja Christi letztes Wort,
Daß Felsen selbst zerspringen;
Des Engels Hand bewegt des Grabes Stein,
Ja, Mosis Stab kann dort
Aus einem Berge Wasser bringen.
Willst du, o Herz, noch härter sein?

31 3. ARIE *Tenor*

Der schädlichen Dornen unendliche Zahl,
Die Sorgen der Wollust, die Schätze zu mehren,
Die werden das Feuer der höllischen Qual
In Ewigkeit nähren.

32 4. REZITATIV *Sopran*

Von diesen wird die Kraft erstickt,
Der edle Same liegt vergebens,
Wer sich nicht recht im Geiste schickt,
Sein Herz beizeiten
Zum guten Lande zu bereiten,
Daß unser Herz die Süßigkeiten schmecket,
So uns dies Wort entdecket,
Die Kräfte dieses und des künftigen Lebens.

33 5. CHOR

Laß, Höchster, uns zu allen Zeiten
Des Herzens Trost, dein heilig Wort.
Du kannst nach deiner Allmachtshand
Allein ein fruchtbar gutes Land
In unsern Herzen zubereiten.

2. RECITATIVE *Alto*

O unhappy rank of misled spirits,
Who are, so to speak, on the road;
And who will then tell of Satan's guile
If he robs the heart of the word,
Which in blind reason
Neither understands nor believes in the harm.
Hearts of stone,
That so wantonly resist,
Will forfeit their own salvation
And at some time will be destroyed.
The last word of Christ was so efficacious,
That the rocks split open;
The hand of an angel rolled away the gravestone,
Yes Moses's staff was able there
To bring forth water out of a rock.
Would you, o heart, be even harder?

3. ARIE *Tenor*

The unending number of the wounding thorns,
The concern of sensuality about increasing its treasures,
They the fires of hellish torment
Nourish in eternity.

4. RECITATIVE *Soprano*

By these our strength will be suffocated,
The noble seed lies unfruitful,
Those who do not use their spirits properly,
And prepare their hearts in due season
For the good land,
So that our hearts taste the sweetness,
Which the word reveals,
The power of this life and the life to come.

5. CHORUS

Grant, o most high, at all times
The consolation of the heart, your holy word.
Through your almighty hand
You alone can prepare
A fruitful country in our hearts.



Masaaki Suzuki



Bach Collegium Japan



Yukari Nonoshita



Robin Blaze



Gerd Türk



Peter Kooij