BIS

Johann Sebastian Bach

BACH COLLEGIUM JAPAN

Masaaki Suzuki

44

Gott fähret auf mit Jauchzen

CANTATAS ▸43 ▸88 ▸146

SUPER AUDIO CD

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Cantatas 44 · Leipzig 1726

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146 — 37'35

Kantate zum Sonntag Jubilate (12. Mai 1726?)
Text: anon.; [2] Acts 14, 22; [8] transmitted without text. On the present recording verse 1 of *Freu dich sehr, o meine Seel*e (1620), by an unknown poet, is used (see liner notes).
Flauto traverso, Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo obbligato, Continuo

1. 1. [Sinfonia] — 7'10
2. 2. [Chorus]. *Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen* … — 5'55
3. 3. Aria (Alto). *Ich will nach dem Himmel zu* … — 7'26
4. 4. Recitativo (Soprano). *Ach! wer doch schon im Himmel wär!* … — 1'49
5. 5. Aria (Soprano). *Ich säe meine Zähren* … — 6'54
6. 6. Recitativo (Tenore). *Ich bin bereit* … — 1'19
7. 7. Duetto (Tenore, Basso). *Wie will ich mich freuen* … — 5'47
8. 8. Choral. *Freu dich sehr, o meine Seele* … — 0'57

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88 — 17'23

Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis (21. Juli 1726)
Text: anon; [1] Jeremia 16, 16; [4] Lukas 5, 10; [7] Georg Neumark 1657
Corno I, II, Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Prima Parte / Erster Teil

9. 1. Aria (Basso). *Siehe, ich will viel Fischer aussenden* … — 5'50
10. 2. Recitativo (Tenore). *Wie leichtlich könnte doch der Höchste* … — 0'52
11. 3. Aria (Tenore). *Nein, Gott ist allezeit geflissen* … — 3'14

Seconda Parte / Zweiter Teil

12. 4a. Recitativo (Tenore). *Jesus sprach zu Simon* … — 0'15
13. 4b. Arioso (Basso). *Fürchte dich nicht; denn von nun an* … — 1'33
14. 5. Aria Duetto (Soprano, Alto). *Beruft Gott selbst, so muss der Segen* … — 3'16

15 6. Recitativo (Soprano). *Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken ...* 1'24
16 7. Choral. *Sing, bet und geh auf Gottes Wegen ...* 0'48

Gott fähret auf mit Jauchzen, BWV 43 19'47

Kantate zum Himmelfahrtsfest (30. Mai 1726)
Text: anon; [1] Psalm 47,6–7; [4] Markus 16,19; [11] Johann Rist 1641
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

Prima Parte / Erster Teil

17 1. [Chorus]. *Gott fähret auf mit Jauchzen ...* 3'30
18 2. Recitativo (Tenore). *Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten ...* 0'43
19 3. Aria (Tenore). *Ja tausend mal tausend begleiten den Wagen ...* 2'19
20 4. Recitativo (Soprano). *Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte ...* 0'23
21 5. Aria (Soprano). *Mein Jesus hat nunmehr ...* 2'20

Seconda Parte / Zweiter Teil

22 6. Recitativo (Basso). *Es kommt der Helden Held ...* 0'45
23 7. Aria (Basso). *Er ists, der ganz allein ...* 3'06
24 8. Recitativo (Alto). *Der Vater hat ihm ja ...* 0'36
25 9. Aria (Alto). *Ich sehe schon im Geist ...* 3'14
26 10. Recitativo (Soprano). *Er will mir neben sich ...* 0'41
27 11. Choral. *Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ ...* 1'54

TT: 75'48

Bach Collegium Japan *directed by* Masaaki Suzuki

Instrumental & vocal soloists:

Rachel Nicholls *soprano* · Robin Blaze *counter-tenor*
Gerd Türk *tenor* · Peter Kooij *bass*

Toshio Shimada *trumpet* · Kiyomi Suga *flauto traverso* · Masato Suzuki, *organ*

Organ used in BWV 146: built by Marc Garnier in 1983 in the French classical style. 4 manuals, 31 registers
Organ used in the other cantatas: Positif Organ by Marc Garnier, 2001. 1 manual, 8'4'2'

Bach Collegium Japan

CHORUS

Soprano:	**Rachel Nicholls**, Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	**Robin Blaze**, Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	**Gerd Türk**, Yusuke Fujii, Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij**, Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I / Corno I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Hidenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Corno II:	Sayuri Iijima
Timpani:	Takaaki Kondo
Flauto traverso:	Kiyomi Suga
Oboe / Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe / Oboe d'amore II :	Yukari Maehashi
Taille:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu *leader*, Paul Herrera, Yuko Takeshima, Shiho Hiromi
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Bassono:	Takako Kunugi
Cembalo / Organo [BWV 146]:	Masato Suzuki
Organo / Cembalo [BWV 146]:	Naoko Imai

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

We must through much tribulation enter into the kingdom of God

This cantata, which survives only in copies made after Bach's death, poses a number of problems for scholars. The text – by an unknown author – is intended for Jubilate Sunday, but so far it has proved impossible to determine with certainty the year in which the piece was first heard. The earliest possible date would be 12th May 1726, but it is more likely that it was composed later. In terms of content, the cantata refers to the gospel passage for that day, John 16:16–23, with Jesus' prophecy: 'your sorrow shall be turned into joy'.

For the music, Bach dug deep into his metaphorical drawer. The opening movement is an organ arrangement of the first movement of a (lost) violin concerto in D minor, probably from around 1715, during Bach's Weimar period; this has survived only in a later version as a harpsichord concerto (BWV 1052). Similarly the following chorus, 'Wir müssen durch viel Trübsal' ('We must through much tribulation') is derived from the slow middle movement of this concerto. The former violin part has been allocated to the organ, but Bach has added the four choral parts to the existing instrumental setting. This experiment has given rise to some truly marvellous music. Filled with lamenting in the spirit of the Passion, the movement gains its intensity from the dense and dissonant harmonic expressiveness, and incorporates *ostinato* phrases whose regular appearances seem to illustrate inevitability.

If this chorus represents the keyword 'Traurigkeit' ('sadness'), the pendulum swings, in the alto aria that follows, towards 'Freude' ('joy'), even if the repudiation of 'schnöde Sodom' ('despicable Sodom') of this world is repeatedly associated with darker harmonies. The surviving sources do not make it clear whether the instrumental solo part is intended for the organ or for a violin with continuo. Both are possible, and in fact both may have been used by Bach in different performances.

We are taken back into the realm of sadness by the deeply expressive soprano aria 'Ich säe meine Zähren' ('I sow my tears'), strikingly scored with flute and two *oboi d'amore*. Certain features – such as the unusually extensive sequences in the opening *ritornello* – might cause us to doubt Bach's authorship, but they may simply indicate that he based the movement on an earlier piece. The dance-like duet indisputably represents the keyword 'Freude'. It is a *passepied* for voices, a joyous ending that is in many ways reminiscent of the homage cantatas from Bach's Köthen period and may very well have been adapted from one such work, with minor adjustments to the text.

In the case of the final chorale, the source materials leave us guessing: it has survived without a text. The melody is traditionally associated with the hymn *Werde munter, mein Gemüte* (*Be of Good Cheer, My Soul*), but this can be ruled out owing to its content. Of the many texts that have been suggested over the course of time, the most convincing comes from the Bach researcher and theologian Martin Petzoldt, who proposes the strophe 'Freu dich sehr, o meine Seele' ('Rejoice greatly, o my soul'; Freiberg 1620).

Gott fähret auf mit Jauchzen, BWV 43
God is gone up with a shout

Bach's cantata for the feast of Christ's Ascension (which in 1726 fell on 30th May) takes us to a time in which – unlike in his first two years in Leipzig – he did not endeavour to present a newly composed cantata at the church service every Sunday, but instead often performed works by others. In particular he had recourse to cantatas by the Meiningen court conductor Johann Ludwig Bach (1677–1731). Johann Sebastian either made copies himself, or asked his copyist to write out a total of eighteen cantatas by his relative from Meiningen. Curiously, his preoccupation with these works also left traces in his own cantatas: on occasion he used Johann Ludwig Bach's text source for his own works as well. The texts in question come from a collection of cantata librettos for the entire year, which appeared in print in Meiningen in 1704 without mention of the author's name. In 1726 Johann Sebastian set no less than seven of these cantata texts to music, among them *Gott fähret auf mit Jauchzen*. As with all of his cantatas from this year, it begins with words from the Old Testament, has a quotation from the New Testament in the middle, and ends with a chorale. Between these three principal elements there are free poetic texts for recitatives and arias.

In terms of content, this cantata – and indeed the entire feast – is dominated by the mystery of Christ's ascension into heaven. This is also the topic of the Bible readings for that day, Acts 1:1–11 and Mark 16:14–20. The cantata text refers to this, even if at first indirectly on account of its Old Testament opening: the Bible text for the opening movement comes from Psalm 47, but has long been interpreted also as a vision of Jesus' ascension. The Ascension itself is reflected in the disposition of the pair of movements that follows, traditionally understood as a demonstration of divine power: 'Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten' ('The Almighty wishes to prepare a victory celebration'). To a certain extent the fourth movement of the cantata opens up a new perspective, with the report contained in St Mark's Gospel: 'the Lord… was received up into heaven, and sat on the right hand of God'. In the libretto these words are followed by a series of five hymn-like strophes, in which the events are seen from the viewpoint of the faithful. The fifth movement contains the theologically very important concept that Jesus' ascension completes his work as our saviour. Now the heroic conqueror of death and sin (sixth movement) may accede to rule the eternal kingdom (eighth movement), sitting at the right hand of God (ninth movement). The librettist's sequence of strophes ends in a mood of confident expectation of eternal life (tenth movement). The concluding two chorale strophes by Johann Rist (1641) confirm this idea in the form of a prayer.

In keeping with the festive purpose of the work, Bach's orchestra includes trumpets and timpani. They lend splendour and emphasis to the jubilant opening chorus; at the same time, for people in the baroque period, they were symbols of the king's dignity as a ruler, which is here to be celebrated in song. In the listener's imagination they also represent the 'helle Posaune' ('sound of a trumpet') mentioned in the text. This movement is incontestably the cantata's centre of gravity. A brief *Adagio*, only six bars long and without trumpets and timpani, functions as a sort of prelude to the choral fugue (which begins with the first trumpet), the themes of which

are accompanied from the outset by 'ascending' figurative writing. When the choir enters, Bach (as in some other works) uses not only the bass – who has the theme, with the words 'Gott fähret auf mit Jauchzen' ('God is gone up with a shout') – but lets all the voices enter at the same time. He constantly enriches this fugue with other devices from the extremely dense, sometimes tumultuous course of musical events – for example with contributions from the trumpets. With the second fugue theme, however, there is a change of direction, with an eightfold repetition of the same note on the words 'und der Herr mit heller Posaunen' ('the Lord with the sound of a trumpet'). After a free intermediate passage to the words 'lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige' ('sing praises to God… sing praises unto our King') – which, following the jubilation of the first section, also touches on minor keys – the first fugue theme returns, but now with the 'lobsinget' text, in a song of praise that ends in a full-voiced C major.

Each of the four arias has its own musical profile. The emphatic words of the tenor aria are placed in the mouth of an onlooker alongside the chariot of the ascending Christ; the instrumental part seems to aim to portray something of the turmoil that the text describes. By contrast the soprano aria strikes a quieter, more heartfelt tone. As with all the arias in this cantata, the text is not constructed to require a *da capo* (a feature that was not yet common in sacred cantatas at the time when the texts were written). Bach thus concludes the movement – and the first part of the cantata – with a slightly varied version of the complete opening *ritornello*. At this point in the church service the sermon would have been heard.

Of the following movements, the bass aria with its very exposed trumpet part – supported only by the continuo – must have earned the admiration of the Leipzig audience. Moments of exquisite beauty can also be found in the alto aria, accompanied by two oboes, with its expressive harmonic darkening on the words 'aus Jammer, Not und Schmach' ('out of suffering, distress and ignominy') or the way it remains on a single note as if to illustrate the words 'Ich stehe hier am Weg' ('I stand here by the wayside').

With the closing chorale Bach has posed a riddle for posterity. It is not his own work but was written by the cantor in Guben, Christoph Peter (1626–89). Bach took this movement – which was already some seventy years old – from the *Neu Leipziger Gesangbuch* of 1682, with only minor alterations. The reason for this procedure died with him.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88

Behold, I will send for many fishers

The fifth Sunday after Trinity has a popular subject, upon which Bach's cantata for the main Leipzig church service on 21st July 1726 is also based. The gospel passage for that day, Luke 5:1–11, tells of Peter's fishing expedition. It tells of the fisherman Simon – later Simon Peter – on the lake of Gennesaret, of his calling and of a miracle: Simon is urged by Jesus to go out on the lake and cast his nets. Simon hesitates: he has worked all night long without catching anything. But then he does indeed cast his nets and catches an abundance of fish. He and his helpers are seized by fear of what they do not understand. But Jesus tells him: 'Fear not; from henceforth thou shalt catch men'. And Simon and

his men, the Bible text continues, 'forsook all, and followed him'.

As with *Gott fähret auf mit Jauchzen*, Bach's cantata text comes from the texts acquired by Johann Ludwig Bach for his 'cantata year'. The opening words of the cantata, Jeremiah 16:16, must have appealed to Bach especially greatly, as they presented him with an opportunity to create two generic musical images: a fishing scene and a hunting scene. He achieved this in a single movement which, although labelled 'aria', has a solo part more reminiscent of a motet or spiritual concerto. The voice itself is the bass, traditionally the voice of God. As a musical backdrop to the words describing the sending out of the fishermen there is an orchestral passage in rocking 6/8-time, calling to mind gently lapping waves rippled by the wind. For the hunting scene, however, Bach changes to an *alla breve* time signature and the tempo marking *Allegro e presto*. He adds two horns, and the sound image is dominated by signal-like motifs and lively *coloraturas*.

The content of the introductory Bible verse has no real link with the miracle of the fishing expedition. Instead it describes the vision that one day God will once more seek out the people of Israel, which has become unfaithful, rejected and scattered. But, according to the librettist, that is what God does to us if we have turned away from him. The tenor aria contains a surprise in the form of the violent 'Nein, nein!' ('No, no!') heard immediately at the outset, without any introduction. This answers the question posed in the recitative: whether God will abandon us to 'der Feinde List und Tück' ('our enemies' cunning and rancour'). Only then does the obbligato instrument join the voice: an *oboe d'amore* – as so often in Bach's music, a symbol of the love of God and thus an unspoken part of the reply. This aria, too, lacks a *da capo*, and – even more clearly than in *Gott fähret auf mit Jauchzen* – Bach concludes the aria (and the first part of the cantata) with a *ritornello*, the strings joining in at the end of the movement.

At the beginning of the second part of the cantata, a solemn introductory recitative from the tenor – just two bars in length – creates a mood familiar from Bach's *Passions*. This is followed by the words of Jesus, addressed to Peter, in a *basso ostinato* setting full of earnestness and dignity. The soprano / alto duet is a skilful chamber piece garnered from the main theme, with an *obbligato* instrumental line. The final chorale, the last strophe of the well-known *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*Whoever lets the dear God reign*) by Georg Neumark (1657) forms a simple conclusion to the work.

© Klaus Hofmann 2008

Production Notes

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

Bach's own manuscript of the full score of this cantata has been lost, along with the original parts, and the work has been handed down in the form of various copies. The first and second sections of the work use the same music as the first two movements of the famous *Harpsichord Concerto in D minor*, BWV 1052, and will have been borrowed from the original work that formed the basis for this concerto, namely a now lost violin concerto. Bach appears to have transposed the solo violin part

down an octave when rewriting it for the organ, and it has generally been thought that the organ part should be played an octave higher throughout, in other words in the four-foot register rather than the eight-foot register. This assumption is partly based on the frequent appearance of parallel fifths and octaves between the solo part as notated and the parts for strings and winds, for instance in bars 66 and 74 of the first movement. There are also passages in the second movement where the solo part, if played in the lower octave, would end up at a lower pitch than the continuo.

To perform the whole of this magnificent organ part without using the eight-foot register seems mistaken to me, however, as this would severely limit the registrational possibilities offered by the organ. It would furthermore be difficult for the organ to pit itself against the large-scale instrumentation (including three oboes) that was probably not a feature of the original violin concerto. Moreover, the range employed in the second movement is abnormally low for a performance using only the four-foot register. As a result it would be difficult for the organ to stand on an equal footing with a four-part choir, no matter how small the forces involved.

It is true that if the eight-foot register is used, the organ part – as notated by Bach – will sound an octave lower than the violin part of the original concerto. But this would merely be the equivalent of playing the original part using sixteen-foot stops – a common practice which sounds entirely natural on the organ.

BWV 146/3

As regards the third movement, it is debatable whether the *obbligato* part should be performed on the organ or on the violin. Documentary evidence seems to suggest the organ, but it is quite possible that the original part might have been given to the violin. In this movement the range covered by the *obbligato* part fits easily within the ranges of both instruments and it is therefore not possible to determine which instrument would have been used on the basis of the pitch range alone. For this performance we have decided to use the organ because of the documentary evidence and because the figurations in the part seem to be better suited to a keyboard instrument than to a stringed instrument.

© Masaaki Suzuki 2009

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the

autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone*'s 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European soloists and groups, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, and he recently appeared in London with the Britten Sinfonia in a programme of Britten, Mozart and Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music and Kobe Shoin Women's University, and is Visiting Professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Rachel Nicholls studied at London's Royal College of Music and made her professional début at London's Royal Opera. She has worked in opera and concert under Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire and Simon Rattle, and with orchestras including the Academy of St Martin-in-the-Fields, BBC Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Philharmonia Orchestra, as well as broadcasting for radio and television.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors

in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

Kobe Shoin Women's University Chapel

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3·8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

Die nur in Abschriften aus der Zeit nach Bachs Tod überlieferte Kantate gibt der Forschung Rätsel auf. Die Kantatendichtung des unbekannten Autors ist für den Sonntag Jubilate bestimmt, aber in welchem Jahr die Kantate zum ersten Mal erklungen ist, ist bis heute nicht sicher zu sagen. Als frühestes Datum kommt der 12. Mai 1726 in Frage, als wahrscheinlicher gilt jedoch eine spätere Entstehung. Inhaltlich bezieht die Kantate sich auf das Evangelium des Tages, Johannes 16,16–23, mit der Verheißung Jesu: „Eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden."

Für die Musik hat Bach sozusagen tief in die Schublade gegriffen. Den Eingangssatz bildet die Orgelbearbeitung des 1. Satzes eines heute verschollenen Violinkonzerts in d-moll (wohl aus Bachs Weimarer Zeit um 1715), das nur noch in einer späteren Fassung als Cembalokonzert (BWV 1052) überliefert ist. Auch der folgende Chor, „Wir müssen durch viel Trübsal", stammt, als langsamer Mittelsatz, aus diesem Konzert. Die einstige Violinstimme ist der Orgel übertragen, den vierstimmigen Chorpart aber hat Bach in den bestehenden Instrumentalsatz hineinkomponiert. Und welch großartige Musik ist bei diesem Experiment entstanden! Ein Satz, erfüllt vom Passionston der Klage, der seine Intensität aus einer dichten und dissonanten Ausdrucksharmonik bezieht und in dem das Gleichmaß der Ostinatoperioden umgedeutet erscheint in Gebärden der Unausweichlichkeit.

Steht dieser Chor für das Stichwort „Traurigkeit", so schlägt das Pendel bei der folgenden Alt-Arie (Satz 3) eher in Richtung „Freude" aus, wenngleich die Absage an das „schnöde Sodom" dieser Welt immer wieder mit harmonischen Trübungen

verbunden ist. Von der Überlieferung her ist nicht klar, ob der instrumentale Solopart der Orgel oder aber einer Violine mit Continuo zugedacht ist. Beides ist möglich (und vielleicht auch von Bach in verschiedenen Aufführungen praktiziert worden).

Noch einmal zurück in die Sphäre der Traurigkeit führt die ausdruckstiefe und mit Flöte und zwei Oboi d'amore apart instrumentierte Sopran-Arie „Ich säe meine Zähren" (Satz 5). Manches, wie die ungewöhnlich ausgedehnten Sequenzen im Eingangsritornell, könnte an Bachs Autorschaft zweifeln lassen, deutet aber vielleicht auch nur auf den Rückgriff auf ein älteres Stück. Das tänzerische Schlussduett (Satz 7) steht eindeutig für das Stichwort „Freude". Es ist ein gesungenes Passepied, ein fröhlicher Ausklang, der in vielem an die Welt der Huldigungskantaten aus Bachs Köthener Zeit erinnert und durchaus mit kleinen Textretuschen aus einer solchen übernommen sein könnte.

Beim Schlusschoral lassen uns die Quellen im Stich: Er ist ohne Text überliefert. Die Melodie ist traditionell mit dem Lied *Werde munter, mein Gemüte* verbunden, das aber selbst aus inhaltlichen Gründen ausscheidet. Von den verschiedenen Textierungsvorschlägen, die im Laufe der Zeit vorgelegt wurden, überzeugt am meisten derjenige des Bach-Forschers und Theologen Martin Petzoldt, der als ursprünglich vorgesehenen Schlusstext die Strophe „Freu dich sehr, o meine Seele" (Freiberg 1620) vermutet.

Gott fähret auf mit Jauchzen, BWV 43

Bachs Kantate zum Fest Christi Himmelfahrt am 30. Mai des Jahres 1726 führt uns in eine Zeit, in der der Thomaskantor, anders als in den beiden ersten Leipziger Amtsjahren, die Komponistenfeder nicht mehr Woche für Woche in Bewegung setzte, um jeden Sonntag im Gottesdienst eine neue Kantate zu präsentieren, sondern öfter auch fremde Werke aufführte. Einen Schwerpunkt bildeten dabei Kantaten des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731). Insgesamt 18 Kantaten seines Meininger Verwandten hat der Thomaskantor damals teils eigenhändig abgeschrieben, teils von seinen Kopisten abschreiben lassen. Und auf eigentümliche Weise hat die Beschäftigung mit diesen Werken auch auf sein eigenes Kantatenschaffen Einfluss genommen: Verschiedentlich nämlich hat er Johann Ludwig Bachs Textquelle auch für eigene Kompositionen genutzt. Dabei handelte es sich um einen Jahreszyklus von Kantatendichtungen, der, ohne Angabe des Verfassers, 1704 in Meiningen im Druck erschienen war. Nicht weniger als sieben Kantatendichtungen daraus hat der Thomaskantor 1726 selbst in Musik gesetzt. Zu ihnen gehört *Gott fähret auf mit Jauchzen*. Wie bei allen Kantaten des Jahrgangs steht am Anfang ein Wort aus dem Alten Testament, in der Mitte ein solches aus dem Neuen Testament und am Schluss ein Choral, und zwischen diesen drei Hauptstücken stehen frei gedichtete Texte für Rezitative und Arien.

Inhaltlich ist die Kantate wie das ganze Kirchenfest bestimmt von dem Mysterium der Auffahrt Christi in den Himmel. Von diesem Geschehen handeln auch die biblischen Lesungen des Tages, Apostelgeschichte 1,1–11 und Markus 16,14–20. Der Kantatentext knüpft hier an – wenn auch mit seiner alttestamentlichen Eröffnung zunächst nur indirekt: Die Bibelverse des Eingangssatzes entstammen dem 47. Psalm, werden aber von alters her auch als Vision der Himmelfahrt Jesu gedeutet. Das Himmelfahrtsgeschehen selbst wird, wie sich

auch in der Auslegung in dem folgenden Satzpaar widerspiegelt, traditionell als göttlicher Machterweis verstanden: „Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten“ (Satz 2). Gewissermaßen eine zweite Perspektive eröffnet der 4. Satz der Kantate mit dem Geschehensbericht aus dem Markus-Evangelium: „Und der Herr … ward … aufgehaben [aufgehoben] gen Himmel und sitzet zur rechten Hand Gottes“. In der Dichtung folgt nun eine Reihe von fünf liedartigen Strophen, in denen das Ereignis aus der Sicht des Gläubigen betrachtet wird. Theologisch bedeutsam ist der Gedanke, dass mit Jesu Himmelfahrt sein „Heilandwerk“ – das Heilsgeschehen – vollendet sei (Satz 5). Nun trete er, der heldenhafte Sieger über Tod und Sünde (Satz 6), die Herrschaft über ein ewiges Reich an (Satz 8), sitzend zur Rechten Gottes (Satz 9). Die Strophenreihe des Kantatendichters schließt in zuversichtlicher Ewigkeitserwartung (Satz 10). Die beiden Schlusschoralstrophen von Johann Rist (1641) bekräftigen diese Gedanken in der Form eines Gebets.

Der festlichen Bestimmung des Werkes entsprechend ist Bachs Orchester um Trompeten und Pauken erweitert. Sie verleihen dem jubelerfüllten Eingangschor Glanz und Nachdruck; zugleich sind sie für die Menschen der Barockzeit Insignien der Herrscherwürde des Königs, den es hier zu besingen gilt, und vertreten in der Phantasie des Hörers auch die „helle Posaune“, von der im Text die Rede ist. Das Hauptgewicht der Kantate liegt eindeutig bei diesem Satz. Ein kurzes, nur sechs Takte umfassendes *Adagio*, noch ohne Trompeten und Pauken, schafft gleichsam als Präludium die Aufmerksamkeit für die dann von der ersten Trompete eröffnete Chorfuge, deren Themen von Anfang an von lebhaft „auffahrendem“ Figurenwerk begleitet werden. Bei Eintritt des Chores lässt Bach, wie er es auch sonst zuweilen tut, nicht nur den Bass, der hier das Thema mit den Worten „Gott fähret auf mit Jauchzen“ führt, sondern alle Stimmen zusammen einsetzen, wie er auch sonst das Fugengeschehen immer wieder mit anderen Ereignissen des äußerst dichten, teilweise tumulthaften musikalischen Geschehens, etwa Einwürfen der Trompetengruppe, überlagert. Als zweites Fugenthema hebt sich gleichwohl eine Wendung heraus, mit der Bach in achtfacher Tonwiederholung die Worte „und der Herr mit heller Posaunen“ skandieren lässt. Nach einem freien Zwischensatz zu den Worten „lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige“, der nach dem Jubel des ersten Teils auch Molltonarten berührt, kehrt das erste Fugenthema wieder, wird aber nun mit dem „lobsinget“-Text durchgeführt – in einem Lobgesang, der vollstimmig in strahlendem C-Dur endet.

Die vier Arien haben ein je eigenes musikalisches Profil. Die Tenor-Arie (Satz 3), deren emphatische Worte gleichsam einem Beobachter des Geschehens um den Königswagen des auffahrenden Gottes in den Mund gelegt sind, scheint in ihrem Instrumentalpart etwas von dem geschilderten Getümmel abbilden zu wollen. Die Sopran-Arie (Satz 5) schlägt dagegen stillere, innige Töne an. Wie bei allen Arien dieser Kantate ist der Text nicht auf ein Dacapo hin angelegt (das zur Zeit der Entstehung der Texte in Kirchenkantaten noch nicht üblich war). So rundet Bach den Satz hier mit dem leicht abgewandelten vollständigen Eingangsritornell ab und beschließt damit den ersten Teil der Kantate. An dieser Stelle folgte im Gottesdienst die Predigt.

Von den Folgesätzen mag die Bass-Arie (Satz 7) mit ihrem sehr exponierten, dabei nur vom Continuo

gestützten Trompetenpart schon damals die Bewunderung der Leipziger Gottesdienstbesucher auf sich gezogen haben. Erlesene Schönheiten birgt aber auch die von zwei Oboen begleitete Alt-Arie (Satz 9) etwa mit ihren ausdrucksvollen harmonischen Eintrübungen zu den Worten „aus Jammer, Not und Schmach“ oder mit dem bildhaften Verharren auf einem Ton zu den Worten „Ich stehe hier am Weg“.

Ein Rätsel schließlich hat Bach der Nachwelt mit dem Schlusschoral aufgegeben. Dieser stammt nämlich nicht aus seiner Feder, sondern von dem Gubener Kantor Christoph Peter (1626–1689). Bach hat den damals schon gut siebzig Jahre alten Satz mit nur geringfügigen Änderungen aus dem *Neu Leipziger Gesangbuch* von 1682 übernommen – warum, ist sein Geheimnis geblieben.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88

Der 5. Sonntag nach Trinitatis hat ein populäres Sujet, und auch Bachs Kantate für den Leipziger Hauptgottesdienst am 21. Juli 1726 ist davon bestimmt: Das Evangelium des Tages, Lukas 5,1–11, handelt vom Fischzug des Petrus. Es berichtet von dem Fischer Simon – nachmals Simon Petrus – am See Genezareth, von seiner Berufung und von einem Wunder: Simon wird von Jesus aufgefordert, auf den See zu fahren und die Netze auszuwerfen. Simon zögert: Er habe die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen. Aber dann wirft er die Netze doch aus und fängt überreichlich. Schrecken über das Unfassbare befällt ihn und seine Helfer. Jesus aber spricht zu ihm: „Fürchte dich nicht, denn von nun an wirst du Menschen fangen.“ Und Simon und seine Gesellen, heißt es weiter, „verließen alles und folgten ihm nach“.

Bachs Kantatentext entstammt wie *Gott fähret auf mit Jauchzen* dem von Johann Ludwig Bach für seine Kantaten herangezogenen Textjahrgang. Der Eingangstext der Kantate, Jeremia 16,16, mag Bach besonders gereizt haben: Es bot sich geradezu an, zwei musikalische Genrebilder zu schaffen, eine Fischer- und eine Jagdszene, und beides tut Bach in einem Satz, der, obwohl als „Aria“ bezeichnet, in seinem Solopart mehr an Motette und geistliches Konzert erinnert. Die Stimme selbst ist ein Bass, traditionell die Stimme Gottes. Die Worte, die von der Aussendung der Fischer handeln, haben als musikalische Kulisse einen Orchestersatz im wiegenden Sechsachteltakt, der an mäßig bewegte und im Wind sich kräuselnde Wellen denken lässt. Für die Jagdszene aber wechselt Bach in den Allabreve-Takt und schreibt *Allegro e presto* vor. Zwei Hörner treten hinzu, signalartige Motive und lebhafte Koloraturen bestimmen das Klangbild.

Inhaltlich hat der einleitende Bibelvers eigentlich keine Beziehung zu dem Fischzugswunder. Er umschreibt vielmehr die Vision, dass Gott dereinst alle Angehörigen des ihm untreu gewordenen, verstoßenen und zerstreuten Volkes Israel wieder suchen lassen werde. So aber, sagt der Kantatendichter, hält es Gott auch mit uns, wenn wir uns von ihm abgewandt haben. Die Tenor-Arie (Satz 3) überrascht mit dem heftigen „Nein, nein!“ ihres vorspiellosen Beginns, mit dem sie die Frage des Rezitativs beantwortet, ob Gott uns „der Feinde List und Tück“ überlasse. Erst dann gesellt sich das Obligatinstrument zu der Singstimme: eine Oboe d’amore, wie so oft bei Bach ein Symbol der Liebe Gottes und damit ein unausgesprochener Teil der Antwort. Auch bei dieser Arie gibt es kein Dacapo, und deutlicher noch als in *Gott fähret auf mit Jauchzen*

rundet Bach hier die Arie und zugleich den ersten Teil der Kantate durch ein Ritornell ab, indem er zum Abschluss die Streicher hinzutreten lässt.

Zu Beginn des zweiten Kantatenteils entsteht mit dem nur zwei Takte langen feierlichen Eröffnungsrezitativ des Tenors (Satz 4a) eine Atmosphäre, wie wir sie aus den Passionen Bachs kennen. Dann folgen die Worte Jesu, mit denen er Petrus beruft, in einem Basso-ostinato-Satz voller Ernst und Würde (Satz 4b). Der Zwiegesang von Sopran und Alt (Satz 5) ist ein weitgehend aus dem Kopfthema gespeistes kunstvolles Kammerduett mit einer obligaten Instrumentalstimme. Der Schlusschoral, die letzte Strophe des damals wie heute wohlbekannten *Wer nur den lieben Gott lässt walten* von Georg Neumark (1657) bildet den schlichten Ausklang.

© Klaus Hofmann 2008

Anmerkungen zu dieser Einspielung

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

Bachs Manuskript von der Partitur dieser Kantate ist verschollen, wie auch die Originalstimmen; das Werk ist in Form von diversen Kopien überliefert worden. Mit dem ersten und zweiten Satz des Werkes werden die ersten beiden Sätze des bekannten *Cembalokonzertes in d-moll*, BWV 1052, wiederverwendet, die ihrerseits auf einem anderen Originalwerk basieren, nämlich einem heute verschollenen Violinkonzert. Bach scheint den Solopart der Violine eine Oktave nach unten transponiert zu haben, als er die Stimme für die Orgel neu schrieb, und man ist üblicherweise davon ausgegangen, dass der Orgelpart durchgehend eine Oktave höher gespielt werden sollte – in anderen Worten: unter Verwendung des Vierfußregisters anstelle des Achtfußregisters. Diese Annahme gründet sich teilweise auf das gelegentliche Vorkommen von Quint- und Oktavparallelen zwischen dem Solopart, so wie er notiert ist, und den Streicher- und Bläserstimmen, zum Beispiel in den Takten 66 und 74 des ersten Satzes. Darüber hinaus gibt es im zweiten Satz Passagen, in denen der Solopart, wenn man ihn in der tieferen Oktave spielte, in einer tieferen Tonlage enden würde als das Continuo.

Diese großartige Orgelstimme komplett ohne Verwendung des Achtfußregisters zu spielen scheint mir aber verfehlt zu sein, da dies die Registrierungsmöglichkeiten, die die Orgel bietet, erheblich einschränken würde. Außerdem wäre es schwierig für die Orgel, sich gegen den großzügigen Instrumentalsatz (mit drei Oboen) durchzusetzen, der vermutlich nicht Bestandteil des ursprünglichen Violinkonzertes war. Überdies ist die Stimmlage im zweiten Satz ungewöhnlich tief für eine Aufführung mit nur dem Vierfußregister. Daher wäre es schwierig für die Orgel, gleichberechtigt neben einem vierstimmigen Chor zu stehen, ganz gleich, wie klein er besetzt ist.

Es ist richtig, dass der Orgelpart – so wie er von Bach notiert wurde – eine Oktave tiefer als die Violinstimme des ursprünglichen Konzertes klingt, wenn man das Achtfußregister verwendet. Aber dies entspricht lediglich einer Spielweise mit Verwendung von Sechzehnfußregistern; eine übliche Praxis, die auf der Orgel völlig natürlich klingt.

BWV 146/3

Den dritten Satz betreffend wird darüber diskutiert, ob die Obligato-Stimme auf der Orgel oder der Violine gespielt werden sollte. Dokumentierte Hinweise scheinen für die Orgel zu sprechen, aber es ist gut möglich, dass dieser Part ursprünglich der Violine zugedacht war. Vom Tonumfang her lässt er sich auf beiden Instrumenten leicht realisieren, daher ist es unmöglich, allein auf dieser Grundlage zu bestimmen, welches Instrument damals wohl verwendet wurde. Bei dieser Aufnahme haben wir uns für die Orgel entschieden aufgrund der Dokumentation einerseits, und andererseits, weil die Figurationen in der Stimme besser zu einem Tasteninstrument als zu einem Saiteninstrument zu passen scheinen.

© Masaaki Suzuki 2009

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris. Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie

Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen."

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

Rachel Nicholls hat am Royal College of Music London studiert und debütierte am Royal Opera House, Covent Garden. Als Opern- und Konzertsängerin hat sie mit Dirigenten wie Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire und Simon Rattle sowie mit Orchestern wie Academy of St. Martin-in-the-Fields, BBC Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, Orchestra of the Age of Enlightenment und Philharmonia Orchestra zusammengearbeitet. Außerdem hat sie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe an der Kathedrale zu Limburg. Nach dem Studium in Frankfurt/Main absolvierte er Studien in Barockgesang und Interpretation an der Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs und nahm an Meisterkursen von Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz und Norman Shetler teil. Er arbeitete mit führenden Dirigenten der Alten Musik, mit denen er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auftrat. Er war Mitglied des Ensembles Cantus Cölln und pflegt enge Kontakte zum Ensemble Gilles Binchois. Heute unterrichtet er an der Schola Cantorum Basiliensis und gibt Meisterkurse an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo sowie in Spanien und Süd-Korea.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte

er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

Il nous faut passer par bien des tribulations pour entrer dans le royaume de Dieu

Cette cantate qui ne nous est parvenue que sous la forme d'une copie datant d'après la mort de Bach a soulevé bien des questions auprès des chercheurs. Le livret sans mention d'auteur se destinait au dimanche de Jubilate mais on ne peut toujours pas déterminer avec précision l'année de la création de l'œuvre. La date la plus ancienne proposée est celle du 12 mai 1726 mais l'œuvre remonte vraisemblablement à une date postérieure. Au niveau du contenu, la cantate établit un lien avec l'évangile du jour, Jean 16, 16 à 23, qui renferme la promesse de Jésus à l'effet que la « tristesse se changera en joie ».

Au niveau musical, Bach a pour ainsi dire puisé au plus profond de ses tiroirs. Le premier mouvement est un arrangement pour orgue du premier mouvement d'un concerto pour violon en ré mineur aujourd'hui disparu et remontant vraisemblablement à la période de l'emploi de Bach à la cour de Weimar vers 1715, qui réapparaîtra également plus tard sous la forme du *Concerto pour clavecin* BWV 1052. Le mouvement suivant, un chœur, « Wir müssen durch viel Trübsal » provient du mouvement lent de ce même concerto perdu. La partie de violon originale est ici reprise par l'orgue mais le chœur à quatre voix a cependant été composé pour l'occasion par Bach pour s'intégrer dans la partie instrumentale préexistante. Et quelle musique a résulté de cette expérience ! Un mouvement, empreint du ton passionné de la plainte dont l'intensité provient de l'harmonie expressive dense et dissonante dans laquelle la symétrie de la période en *ostinato* semble exprimer l'inévitable.

Alors que dans ce chœur, la tristesse [« Traurigkeit »] constitue le mot-clé, le mouvement suivant, un air d'alto, nous mène, par un effet de pendule, vers la joie [« Freude »] bien que le passage évoquant la « schnöde Sodom » [méprisable Sodome] de ce monde est continuellement souligné par des perturbations harmoniques. On ne peut déterminer avec précision à partir de la partition qui nous est parvenue si la partie instrumentale soliste a été conçue pour orgue ou pour un violon soutenu par le continuo. Les deux sont possibles et il est également concevable que Bach lui-même ait indifféremment eu recours à l'un ou l'autre pour ses exécutions.

L'air de soprano (cinquième mouvement), profondément expressif et dont l'instrumentation inclut une flûte et deux hautbois d'amour, « Ich säe meine Zähren » [Je sème mes larmes], nous ramène vers un climat de tristesse. Plusieurs détails, comme la marche harmonique inhabituellement étirée dans la ritournelle introductive peuvent laisser planer des doutes sur la paternité de Bach mais ceux-ci peuvent également renvoyer à une pièce antérieure. Le duo conclusif (septième mouvement) qui reprend la forme d'une musique de danse correspond manifestement au mot-clé de « joie ». Il s'agit d'un passepied chanté, une conclusion joyeuse qui rappelle à plusieurs le monde sonore des cantates-hommages de l'époque de Bach à Köthen et qui pourrait bien provenir, avec de légères modifications apportées au texte, de celles-ci.

On ne sait quelle est la source du choral conclusif puisqu'il nous est parvenu sans texte. La mélodie est traditionnellement associée au cantique *Werde munter, mein Gemüte* qui lui-même s'écarte du contenu. Parmi les différentes suggestions qui ont été faites depuis au sujet du texte, la plus convaincante est celle du théologien et spécialiste de Bach, Martin Petzoldt qui propose comme texte prévu à l'origine la strophe *Freu dich sehr, o meine Seele* (Freiberg, 1620).

Gott fähret auf mit Jauchzen, BWV 43
Dieu est monté au milieu des acclamations

Cette cantate créée à l'Ascension, le 30 mai 1726, nous revoie à l'époque où le cantor de l'Église Saint-Thomas, contrairement à ses deux premières années à son poste de Leipzig, n'avait plus à prendre la plume semaine après semaine pour produire une nouvelle cantate pour l'office religieux du dimanche. Il reprit souvent à la place des œuvres d'autres compositeurs. L'un de ces compositeurs les plus importants était le *kapellmeister* de Meiningen, Johann Ludwig Bach (1677-1731). Dix-huit cantates de ce parent de Meiningen seront recopiées à la main soit par Bach lui-même soit par ses copistes. Curieusement, la fréquentation de ces œuvres aura une influence sur sa propre production de cantates alors qu'à diverses reprises, Johann Sebastian utilisera les mêmes textes que Johann Ludwig pour ses propres compositions. Ceux-ci provenaient d'un cycle annuel de livrets de cantate qui, sans mention d'auteur, parut à Meiningen en 1704. Pas moins de sept livrets de cantate seront mis en musique en 1726 par le cantor de Saint-Thomas. Parmi ceux-ci, *Gott fähret auf mit Jauchzen*. Comme c'est le cas pour toutes les cantates de ce cycle annuel, on retrouve au début un passage de l'Ancien Testament, un du Nouveau Testament au milieu et, à la fin, un choral. Entre ces trois pièces principales se trouvent des récitatifs et des airs adaptés librement.

Cette cantate, comme le fête religieuse du jour, évoque le mystère de l'ascension du Christ vers le ciel. Les lectures de ce dimanche, Actes des Apôtres 1,1 à 11 et Marc, 16, 14 à 20, sont également consacrées à cet événement. Malgré son introduction tirée de l'Ancien Testament, le livret ne se rattache d'abord qu'indirectement au thème du jour : le verset de la bible du premier mouvement est issu du Psaume 47 qui, de tout temps, était également perçu comme une vision de l'Ascension de Jésus. L'événement même de l'Ascension était, comme on le verra dans le commentaire exprimé dans les mouvements suivants, traditionnellement considéré comme une manifestation du pouvoir divin : « Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten » [C'est dans la pompe que le Très-Haut veut célébrer son triomphe] (deuxième mouvement). Le quatrième mouvement ouvre pour ainsi dire avec une seconde perspective avec le récit tiré de l'évangile selon Saint-Marc : « Or le Seigneur Jésus, fut enlevé au ciel et il s'assit à la droite de Dieu ». Dans le livret, suit maintenant une succession de cinq strophes dans lesquelles l'événement de la vision des croyants est évoqué. L'idée qu'avec l'ascension de Jésus vers le ciel (cinquième mouvement), son œuvre de sauveur, « Heilandwerk », est terminée est significatif au point de vue théologique. Il apparaît maintenant, le vainqueur héroïque de la mort et du péché (sixième mouvement), le Seigneur d'un royaume éternel (huitième mouvement), assis à la droite de Dieu (neuvième mouvement). La succession de strophes de l'auteur du livret se termine par la confiance en l'éternité (dixième mouvement). Les deux strophes de choral conclusives de Johann Rist (1641) renforcent sous forme de prière cette idée.

L'atmosphère festive de l'œuvre est musicalement évoquée au sein de l'orchestre de Bach par les trompettes et les timbales. Ces instruments confèrent brillance et vigueur au chœur initial rempli de joie. Parallèlement, pour les personnes vivant à l'époque baroque, ces instruments sont les signes de la dignité souveraine du roi dont il est question ici et représentent également dans l'esprit des auditeurs les trompettes dont il est question dans le texte. Le cœur de cette cantate se trouve manifestement dans ce mouvement. Un court *adagio* de quelque six mesures, encore sans trompette ni timbales, constitue pour ainsi dire un prélude à l'attention portée à la fugue chorale introduite par les premières trompettes dont le thème, dès le début, est accompagné par des motifs figuratifs animés semblant « monter vers le ciel ». Comme il le fait de temps en temps, Bach à l'entrée du chœur ne fait pas commencer la basse seule mais se sert plutôt de toutes les voix en même temps aux mots de « Gott fähret auf mit Jauchzen ». Il enrichit continuellement cette fugue et parvient à une construction musicale extrêmement dense, tumultueuse parfois, avec les interventions des trompettes. Avec le second thème de fugue, Bach établit cependant un changement de direction avec les huit répétitions de la même note scandant les mots de « und der Herr mit heller Posaunen » [l'éternel s'avance au son de la trompette]. Après un épisode libre aux mots de « lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige » [Chantez à Dieu, chantez! Chantez à notre roi, chantez !] qui, après la jubilation de la première partie, adopte une tonalité mineure, le premier thème de fugue revient mais est cette fois exposé avec le texte de « lobsinget » dans un chant de louange qui se termine dans un do majeur éclatant exprimé par toutes les voix.

Les quatre airs ont chacun un profil musical distinct. L'air de ténor (troisième mouvement) dont le texte emphatique donne la parole pour ainsi dire à un témoin de l'apparition du char du roi enlevé au ciel semble, avec son accompagnement instrumental, vouloir représenter la cohue qui y est évoquée. L'air de soprano (cinquième mouvement) change de climat et apparaît plus calme et plus ardent. Comme pour tous les airs de cette cantate, le texte ne prévoit pas de *da capo* comme l'usage le prescrivait à l'époque de sa composition. Bach termine donc le mouvement par la ritournelle entendue au début, cette fois-ci légèrement modifiée et conclut ainsi la première partie de la cantate. C'est à cet endroit que, dans le service religieux, le prêche survenait.

Parmi les mouvements suivants, l'air de basse (septième mouvement) avec sa partie de trompette très exposée et accompagnée que du continuo seul, a pu provoquer une surprise chez les auditeurs de l'église Saint-Thomas. Une beauté raffinée se dégage de l'air d'alto (neuvième mouvement) avec son accompagnement par les deux hautbois en particulier lors des perturbations harmoniques expressives aux mots de « aus Jammer, Not und Schmach » [de désespoir, de détresse et d'ignominie] ou lors de la répétition évocatrice d'une note aux mots de « Ich stehe hier am Weg » [Je me tiens ici sur le chemin].

Finalement, Bach a posé une énigme à la postérité avec son choral conclusif. Cette page n'est pas de lui mais plutôt de Christoph Peter (1626-1689), le cantor de Guben. Bach reprend ici le mouvement vieux de soixante-dix ans qui figure dans le *Neu Leipziger Gesangbuch* [*Nouveau livre de chant de Leipzig*] de 1682 en y apportant quelques légères modifications. Pour quelle raison ? Lui seul le sait.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88

Voyez, je vais envoyer quantité de pêcheurs

Le cinquième dimanche après la Trinité est consacré à un sujet populaire et la cantate de Bach composée pour le service religieux du 21 juillet 1726 y est également consacrée alors que l'évangile de ce dimanche, Luc 5,1 à 11, raconte le coup de filet de Pierre. Elle rapporte le récit du pêcheur Simon – qui deviendra plus tard Simon Pierre – sur le lac de Génésareth, de sa vocation et d'un miracle : Simon se fait prier par Jésus de retourner sur le lac et de jeter les filets. Simon hésite : il a travaillé toute la nuit et n'a rien pris. Mais il jette tout de même les filets et capture une grande quantité de poissons. Lui et ses assistants sont saisis de peur devant cet événement. Jésus lui dit cependant : « Sois sans crainte ; désormais ce sont des hommes que tu prendras. » Pour Simon et ses compagnons, cela veut dire de tout laisser et de le suivre.

Le livret de la cantate de Bach, comme celui de *Gott fähret auf mit Jauchzen*, provient du cycle de cantates de Johann Ludwig Bach. Le texte du début de la cantate, Jérémie 16,16 a particulièrement inspiré Bach car il lui permet de créer deux scènes de genre musicales : l'une consacrée à la pêche et l'autre à la chasse que Bach réunit ici en un seul mouvement qui, bien que qualifié d'« Air », rappelle davantage dans sa partie soliste le motet et le concert spirituel. La voix utilisée ici est celle de basse qui, traditionnellement, représente la voix de Dieu. Les encouragements aux pêcheurs sont, au point de vue musical, accompagnés par les instruments sur un rythme balancé à 6/8 qui évoque des vagues modérément animées et ondulant sous la brise. Pour la scène de chasse cependant, Bach

passe à une mesure alla breve et écrit *Allegro e presto*. Deux cors interviennent alors que des motifs d'appel et des coloratures animées dominent le climat sonore.

Au point de vue du contenu, le verset de la bible utilisé dans le premier mouvement ne présente pas de véritable lien avec le récit de la pêche miraculeuse. Il décrit plutôt l'image de dieu rassemblant tout ses disciples pour aller chercher le peuple d'Israël qui lui est devenu infidèle et qui s'est dispersé. Comme l'affirme le livret, Dieu se détournera de nous si nous nous éloignons de lui. L'air de ténor (troisième mouvement) surprendra avec ses « Nein, nein ! » [Non, non !] véhéments qui ouvrent le mouvement sans introduction et qui répondent à la question posée par le récitatif au sujet de Dieu qui « nous abandonne à la ruse et à la méchanceté de l'ennemi ». Un instrument obligé se joint à la voix : un hautbois d'amour qui, comme souvent chez Bach, représente l'amour de Dieu nous donnant ainsi un élément de réponse non verbal. On ne retrouve également pas dans cet air de *da capo* et, d'une manière plus évidente encore que dans *Gott fähret auf mit Jauchzen*, Bach conclue l'air ainsi que la première partie de la cantate par une ritournelle dans laquelle les cordes interviennent à la toute fin.

Au début de la seconde partie de la cantate, le récitatif solennel du ténor (mouvement 4a) long de deux mesures établit une atmosphère proche de celle des Passions. Puis suivent les paroles de Jésus alors qu'il appelle Pierre dans un mouvement austère et noble caractérisé par un *ostinato* à la basse (mouvement 4b). Le dialogue chanté entre le soprano et l'alto (cinquième mouvement) est un duo de chambre fait avec art longuement développé à partir du premier thème avec une partie instrumentale obligée. La dernière strophe du cantique bien connu, hier comme aujourd'hui, de *Wer nur den lieben Gott lässt walten* de Georg Neumark (1657) conclue simplement cette cantate par un choral.

© Klaus Hofmann 2008

Notes de la production

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

Le manuscrit de la main-même de Bach de la partition complète de cette cantate a été perdu et avec lui, les parties séparées et l'œuvre ne nous est parvenue que sous la forme de différentes copies. La première et la seconde section de l'œuvre reprennent la même musique que les deux premiers mouvements du célèbre *Concerto pour clavecin en ré mineur* BWV 1052 et auraient été empruntées à l'œuvre originale qui constitue la base de ce concerto, c'est-à-dire un concerto pour violon aujourd'hui disparu. Bach semble avoir transposé la partie de violon une octave plus basse lorsqu'il la réécrivit pour l'orgue et on croit que la partie d'orgue devrait être jouée une octave plus haute tout au long de la pièce, en d'autres mots, avec le jeu de quatre pieds plutôt que celui de huit. Cette supposition provient de l'apparition fréquente de quintes et d'octaves parallèles entre la partie soliste telle qu'elle est écrite et les parties pour les cordes et les vents, par exemple dans les mesures 66 et 74 du premier mouvement. On retrouve également des passages dans le second mouvement où la partie soliste, si elle est

jouée à l'octave inférieure, se terminera en dessous du continuo.

L'interprétation de cette magnifique partie d'orgue dans son entier sans utiliser le jeu de huit pieds me semble cependant une erreur puisqu'elle limiterait sérieusement les possibilités de registration offertes par l'orgue. De plus, il serait difficile pour l'orgue de se mesurer à la riche instrumentation (incluant trois hautbois) qui ne faisait probablement pas partie du concerto pour violon original. Enfin, l'étendue du registre du second mouvement est anormalement grave pour une interprétation qui se limiterait au jeu de quatre pieds. Il serait conséquemment difficile pour l'orgue d'être sur un même pied qu'un chœur à quatre voix, peu importe la dimension des effectifs.

Il est vrai que si un jeu de huit pieds est utilisé, la partie d'orgue, telle qu'elle est notée par Bach, sonnera une octave plus basse que la partie de violon du concerto original. Mais ceci ne serait que comme si l'on jouait la partie originale en utilisant un jeu de seize pieds, une pratique répandue qui sonne de manière totalement naturelle à l'orgue.

BWV 146/3

Il existe un débat en ce qui concerne le troisième mouvement : la partie obligée doit-elle être jouée à l'orgue ou au violon ? Des éléments documentaires semblent indiquer l'orgue mais il est tout à fait possible que la partie originale ait été écrite pour le violon. Dans ce mouvement, le registre couvert par le continuo convient parfaitement aux deux instruments et il par conséquent impossible de déterminer quel instrument a pu être choisi sur la base du registre seul. Pour cette instrumentation, nous avons décidé d'utiliser l'orgue en raison des éléments documentaires et parce que la figuration semble davantage convenir à un instrument à clavier qu'à un instrument à cordes.

© Masaaki Suzuki 2009

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2009, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nom-

més « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone* Award. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2008 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il enseigne à l'Université nationale des Beaux-Arts et de la Musique de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Rachel Nicholls a étudié au Royal College of Music de Londres et fait ses débuts professionnels au Royal Opera, également à Londres. Elle chante sur la scène et au concert sous la direction d'Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire et Simon Rattle avec notamment l'Academy of St. Martin-in-the-Fields, l'Orchestre symphonique de la BBC, le Britten Sinfonia, le City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Orchestre Philharmonia en plus de se produire à la radio et à la télévision.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Madgalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il

enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Gerd Türk amorce ses études musicales en tant que petit chanteur à la cathédrale de Limbourg en Belgique. Après avoir étudié à Francfort sur le Main, il se consacre au chant et à l'interprétation baroques à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs et participe à des classes de maître avec Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz et Norman Shetler. Il travaille avec les meilleurs chefs de musique ancienne et se produit dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il a été membre de l'Ensemble Cantus Cölln et entretient d'étroites relations avec l'Ensemble Gilles Binchois. En 2008, il enseignait à la Schola Cantorum Basiliensis. Il donne également des classes de maître à l'Université des beaux-arts à Tokyo ainsi qu'en Espagne et en Corée du Sud.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre « De Profundis » et l'ensemble vocal « Sette Voci » dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen, BWV 146

1 **1. [SINFONIA]**

2 **2. [CHORUS]**
Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich
Gottes eingehen.

3 **3. ARIA** *Alto*
Ich will nach dem Himmel zu,
Schnödes Sodom, ich und du
Sind nunmehr geschieden.
    Meines Bleibens ist nicht hier,
    Denn ich lebe doch bei dir
    Nimmermehr in Frieden.

4 **4. RECITATIVO** *Soprano*
Ach! wer doch schon im Himmel wär!
Mit Weinen steh ich auf,
Mit Weinen leg ich mich zu Bette,
Wie trüglich wird mir nachgestellt!
Herr! merke, schaue drauf,
Sie hassen mich, und ohne Schuld,
Als wenn die Welt die Macht,
Mich gar zu töten hätte;
Und leb ich denn mit Seufzen und Geduld
Verlassen und veracht',
So hat sie noch an meinem Leide
Die größte Freude.
Mein Gott, das fällt mir schwer.
Ach! wenn ich doch,
Mein Jesu, heute noch
Bei dir im Himmel wär!

1. [SINFONIA]

2. [CHORUS]
We must through much tribulation enter into
the kingdom of God

3. ARIA *Alto*
I wish to go heavenwards,
Despicable Sodom, you and I
Are now parted.
    I shall not remain here
    For nevermore shall I live
    With you in peace.

4. RECITATIVO *Soprano*
Oh! If only I were in heaven!
With tears I get up in the morning,
With tears I lay myself down at night,
How deceitfully I am harassed!
Lord! Pay heed, look upon it,
They hate me, and without just cause,
As if the world had the power
Even to kill me;
And though I live with sighs and with patience,
Abandoned and despised,
Still it finds the greatest joy
In my suffering.
My God, that is hard for me to bear.
Oh! If only,
My Jesus, already today,
I were with you in heaven!

5 5. ARIA *Soprano*

Ich säe meine Zähren
Mit bangem Herzen aus.
Jedoch mein Herzeleid
Wird mir die Herrlichkeit
Am Tage der seligen Ernte gebären.

5. ARIA *Soprano*

I sow my tears
With anxious heart.
And yet my heart's sorrow
Will grow into glory for me
Upon the day of the heavenly harvest.

6 6. RECITATIVO *Tenore*

Ich bin bereit,
Mein Kreuz geduldig zu ertragen;
Ich weiß, dass alle meine Plagen
Nicht wert der Herrlichkeit,
Die Gott an den erwählten Scharen
Und auch an mir wird offenbaren.
Itzt wein ich, da das Weltgetümmel
Bei meinem Jammer fröhlich scheint.
Bald kommt die Zeit,
Da sich mein Herz erfreut,
Und da die Welt einst ohne Tröster weint.
Wer mit dem Feinde ringt und schlägt,
Dem wird die Krone beigelegt;
Denn Gott trägt keinen nicht mit Händen in den Himmel.

6. RECITATIVE *Tenor*

I am prepared
To bear my cross patiently;
I know that all my troubles
Do not merit the splendour
That God will reveal to all the chosen people
And also to me.
Now I weep, as this bustling world
Seems cheered by my misery.
Soon the time will come
When my heart can rejoice,
And the world will weep without a consoler.
Whoever fights and strikes the enemy
Will be rewarded with a crown;
For God carries no one to heaven in his hands.

7 7. DUETTO *Tenore, Basso*

Wie will ich mich freuen, wie will ich mich laben,
Wenn alle vergängliche Trübsal vorbei!
Da glänz ich wie Sterne und leuchte wie Sonne,
Da störet die himmlische selige Wonne
Kein Trauern, Heulen und Geschrei.

7. DUET *Tenor, Bass*

How I shall rejoice, how I shall relish it
When all transient troubles are over!
Then I shall shine like the stars, gleam like the sun,
Then no sorrow, wailing or shrieking
Will disturb the heavenly, blessed delight.

8 8. CHORAL

Freu dich sehr, o meine Seele,
Und vergiss all Not und Qual,
Weil dich nun Christus, dein Herre,
Ruft aus diesem Jammertal.

8. CHORALE

Rejoice greatly, o my soul,
And forget all distress and torment,
Because now Christ, your Lord,
Calls from this valley of woe.

Aus Trübsal und großem Leid
Sollst du fahren in die Freud,
Die kein Ohre hat je gehöret,
Die in Ewigkeit auch währet.

From torment and great suffering
You shall come to experience joy,
That no ear has yet heard,
And which will last forever.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88

PARTE PRIMA / ERSTER TEIL

9 1. ARIA *Basso*

Siehe, ich will viel Fischer aussenden,
spricht der Herr, die sollen sie fischen.
Und darnach will ich viel Jäger aussenden,
die sollen sie fahen auf allen Bergen
und allen Hügeln und in allen Steinritzen.

10 2. RECITATIVO *Tenore*

Wie leichtlich könnte doch der Höchste uns entbehren
Und seine Gnade von uns kehren,
Wenn der verkehrte Sinn sich böslich von ihm trennt
Und mit verstocktem Mut
In sein Verderben rennt.
Was aber tut
Sein vatertreu Gemüte?
Tritt er mit seiner Güte
Von uns, gleich so wie wir von ihm, zurück,
Und überlässt er uns der Feinde List und Tück?

PART ONE

1. ARIA *Bass*

Behold, I will send for many fishers,
Saith the Lord, and they shall fish them;
And after will I send for many hunters,
And they shall hunt them from every mountain,
And from every hill, and out of the holes of the rocks.

2. RECITATIVE *Tenor*

How readily the Almighty can forgo us
And turn his mercy away from us,
If our recalcitrant mind sinfully disengages from him
And stubbornly
Runs towards its ruin.
But how will
His paternal spirit react?
Will he and his goodness turn aside from us,
Just as we have done to him,
And abandon us to our enemies' cunning and rancour?

11 3. ARIA *Tenore*
Nein, Gott ist allezeit geflissen,
Uns auf gutem Weg zu wissen
Unter seiner Gnade Schein.
Ja, wenn wir verirret sein
Und die rechte Bahn verlassen,
Will er uns gar suchen lassen.

3. ARIA *Tenor*
No, God is always eager
To know that we are on the right path
Under the radiance of His grace.
Yea, if we have gone astray
And left the right path
He will search for us.

PARTE SECONDA / ZWEITER TEIL

PART TWO

12 4a. RECITATIVO *Tenore*
Jesus sprach zu Simon:

4a. RECITATIVE *Tenor*
And Jesus said unto Simon,

13 4b. ARIOSO *Basso*
Fürchte dich nicht; denn von nun an
wirst du Menschen fahen.

4b. ARIOSO *Bass*
Fear not; from henceforth
Thou shalt catch men.

14 5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*
Beruft Gott selbst, so muss der Segen
Auf allem unsern Tun
Im Übermaße ruhn,
Stünd uns gleich Furcht und Sorg entgegen.
Das Pfund, so er uns ausgetan,
Will er mit Wucher wiederhaben;
Wenn wir es nur nicht selbst vergraben,
So hilft er gern, damit es fruchten kann.

5. ARIA DUET *Soprano, Alto*
If God himself ordains it, blessings must
Settle in abundance
Upon all our actions,
Even if fear and worry might accost us.
The pound that He apportioned to us
He wants returned, with interest;
If only we do not ourselves hide it away,
He will gladly help so that it may bear fruit.

15 6. RECITATIVO *Soprano*
Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken,
Wenn dir, mein Herz, Gott selbst die Hände reicht?
Vor dessen bloßem Wink schon alles Unglück weicht,
Und der dich mächtiglich kann schützen und bedecken.

6. RECITATIVE *Soprano*
What can strike fear in you on your wanderings,
If, my heart, God himself extends his hands to you?
A mere gesture from him, and all misfortune yields,
And he can protect and safeguard you mightily.

Kommt Mühe, Überlast, Neid, Plag und Falschheit her
Und trachtet, was du tust, zu stören und zu hindern,
Lass kurzes Ungemach den Vorsatz nicht vermindern;
Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.
Geh allzeit freudig fort, du wirst am Ende sehen,
Dass, was dich eh gequält, dir sei zu Nutz geschehen!

If distress, burden, envy, plague and falsehood arise,
And attempt to disturb and hinder your actions,
Do not let brief discomfort diminish your determination;
The work he ordains will never be too hard for anyone.
Always go forth joyfully, for you will see in the end
That your former torments were for your own good!

16 7. CHORAL

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
Verricht das Deine nur getreu
Und trau des Himmels reichem Segen,
So wird er bei dir werden neu;
Denn welcher seine Zuversicht
Auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

7. CHORALE

Sing, pray and follow the way of God,
Merely fulfil your tasks faithfully
And trust the rich blessings of heaven,
Then he will once again be with you.
For whoever places his trust in God
Will not by Him be abandoned.

Gott fähret auf mit Jauchzen, BWV 43

PARTE PRIMA / ERSTER TEIL

17 1. [CHORUS]

Gott fähret auf mit Jauchzen
und der Herr mit heller Posaunen.
Lobsinget, lobsinget Gott,
lobsinget, lobsinget unserm Könige.

18 2. RECITATIVO *Tenore*

Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten,
Da die Gefängnisse er selbst gefangen führt.
Wer jauchzt ihm zu? Wer ists, der die Posaunen rührt?
Wer gehet ihm zur Seiten?
Ist es nicht Gottes Heer,
Das seines Namens Ehr,

PART ONE

1. [CHORUS]

God is gone up with a shout,
The Lord with the sound of a trumpet.
Sing praises to God, sing praises:
Sing praises unto our King, sing praises.

2. RECITATIVE *Tenor*

The Almighty wishes to prepare a victory celebration
For he has himself led captivity captive.
Who shouts to him? Who is playing the trumpet?
Who walks by his side?
Is it not the army of God
That sings the honour of his name,

Heil, Preis, Reich, Kraft und Macht mit lauter
Stimme singet
Und ihm nun ewiglich ein Halleluja bringet.

Salvation, praise, kingdom, power and dominion,
with a loud voice,
And now brings him an everlasting Alleluia.

19 3. ARIA *Tenore*

Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen,
Dem König der Kön'ge lobsingend zu sagen,
Dass Erde und Himmel sich unter ihm schmiegt
Und was er bezwungen, nun gänzlich erliegt.

3. ARIA *Tenor*

Yea, a thousand of thousands accompanies his chariot,
To say to the King of Kings, singing his praise,
That earth and heaven shelter beneath him
And that which he has conquered now fully submits.

20 4. RECITATIVO *Soprano*

Und der Herr, nachdem er mit ihnen geredet hatte,
ward er aufgehoben gen Himmel
und sitzet zur rechten Hand Gottes.

4. RECITATIVE *Soprano*

So then, after the Lord had spoken unto them,
He was received up into heaven,
And sat on the right hand of God.

21 5. ARIA *Soprano*

Mein Jesus hat nunmehr
Das Heilandwerk vollendet
Und nimmt die Wiederkehr
Zu dem, der ihn gesendet.
Er schließt der Erde Lauf,
Ihr Himmel, öffnet euch
Und nehmt ihn wieder auf!

5. ARIA *Soprano*

My Jesus has now
Completed the saviour's work
And makes his return
To him who sent him.
He ends his earthly path,
Ye heavens, open
And admit him once again!

PARTE SECONDA / ZWEITER TEIL

PART TWO

22 6. RECITATIVO *Basso*

Es kommt der Helden Held,
Des Satans Furcht und Schrecken.
Der selbst den Tod gefällt,
Getilgt der Sünden Flecken,
Zerstreut der Feinde Hauf;
Ihr Kräfte, eilt herbei
Und holt den Sieger auf.

6. RECITATIVE *Bass*

The hero of heroes is coming,
Who strikes fear and terror into Satan.
He who vanquished even death,
Erased the stains of sinfulness,
Scattered the multitude of foes;
Ye powers, hasten hither
And raise up the victor.

23 7. ARIA *Basso*

Er ists, der ganz allein
Die Kelter hat getreten
Voll Schmerzen, Qual und Pein,
Verlorne zu erretten
Durch einen teuren Kauf.
Ihr Thronen, mühet euch
Und setzt ihm Kränze auf!

24 8. RECITATIVO *Alto*

Der Vater hat ihm ja
Ein ewig Reich bestimmet:
Nun ist die Stunde nah,
Da er die Krone nimmet
Vor tausend Ungemach.
Ich stehe hier am Weg
Und schau ihm freudig nach.

25 9. ARIA *Alto*

Ich sehe schon im Geist,
Wie er zu Gottes Rechten
Auf seine Feinde schmeißt,
Zu helfen seinen Knechten
Aus Jammer, Not und Schmach.
Ich stehe hier am Weg
Und schau ihm sehnlich nach.

26 10. RECITATIVO *Soprano*

Er will mir neben sich
Die Wohnung zubereiten,
Damit ich ewiglich
Ihm stehe an der Seiten,
Befreit von Weh und Ach!
Ich stehe hier am Weg
Und ruf ihm dankbar nach.

7. ARIA *Bass*

It is he who, all alone,
Trod the wine press
Full of pain, torment and agony,
To save those who were lost
At great expense.
Ye powers, rouse yourselves
And bestow garlands upon him!

8. RECITATIVE *Alto*

Indeed the Father has ordained
An eternal kingdom for him:
Now the hour approaches
When he will assume the crown
For the thousand hardships he has endured.
I stand here by the wayside
And look upon him joyfully.

9. ARIA *Alto*

Already I see in spirit
How, at the right hand of God,
He smites his enemies,
To help his followers
Out of suffering, distress and ignominy.
I stand here by the wayside
And look upon him yearnfully.

10. RECITATIVE *Soprano*

He wants to prepare a dwelling
For me, next to him,
So that forever I might
Stand by his side,
Freed from wailing and woe.
I stand here by the wayside
And call to him gratefully.

27 11. CHORAL

Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ,
Der du bist aufgenommen
Gen Himmel, da dein Vater ist
Und die Gemein der Frommen,
Wie soll ich deinen großen Sieg,
Den du durch einen schweren Krieg
Erworben hast, recht preisen
Und dir g'nug Ehr erweisen?

Zieh uns dir nach, so laufen wir,
Gib uns des Glaubens Flügel!
Hilf, dass wir fliehen weit von hier
Auf Israelis Hügel!
Mein Gott! wenn fahr ich doch dahin,
Woselbst ich ewig fröhlich bin?
Wenn werd ich vor dir stehen,
Dein Angesicht zu sehen?

11. CHORALE

You prince of life, Lord Jesus Christ,
You who have been taken up
Towards heaven, where your Father is
And the gathered faithful,
How shall I justly praise
Your great victory, that you have achieved
Through an onerous war,
And how shall I show you sufficient honour?

Draw us in your wake, and we shall run,
Give us the wings of faith!
Help us to flee far from here
To Israel's hills!
My God! When thall I journey there,
The very place where I shall always be happy?
When shall I stand before you,
And look upon your countenance?

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

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

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

www.bach.co.jp/

BIS gratefully acknowledges the loan of microphones used on this recording from Audio-Technica Japan.

Recording Data

Recording:	September 2008 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Tuner: Akimi Hayashi Producer: Marion Schwebel Sound engineer: Matthias Spitzbarth
Equipment:	Neumann microphones; Audio-Technica AT4060 tube microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Michaela Wiesbeck, Elisabeth Kemper Mixing: Matthias Spitzbarth, Marion Schwebel
Executive producer:	Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Klaus Hofmann 2008, Masaaki Suzuki 2009
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman
Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura
Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

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

BIS-SACD-1791 © & ℗ 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Rachel Nicholls
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij

BIS-SACD-1791