

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 44 Sie werden euch in den Bann tun
BWV 59 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
BWV 173 Erhöhtes Fleisch und Blut
BWV 184 Erwünschtes Freudenlicht

20

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 20: Leipzig 1724

Cantata No. 184, 'Erwünschtes Freudenlicht', BWV 184**20'26****Kantate zum 3. Pfingsttag (30. Mai 1724)**

Text: [1, 2, 3, 4, 5] anon.; [5] Anarg von Widerfels, 1526

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

- [1] 1. Recitative (Tenor). Erwünschtes Freudenlicht...** **3'24**

Flauto traverso I, II, Continuo (Violoncello, Organo)

- [2] 2. Aria (Soprano, Alto). Gesegnete Christen, glückselige Herde...** **7'03**

Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)

- [3] 3. Recitative (Tenor). So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!...** **2'05**

Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

- [4] 4. Aria (Tenor). Glück und Segen sind bereit...** **4'08**

Violino solo, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

- [5] 5. Chorale. Herr, ich hoff je...** **1'10**

Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)

- [6] 6. Chorus. Guter Hirte, Trost der Deinen...** **2'34**

*Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)***Cantata No. 173, 'Erhöhtes Fleisch und Blut', BWV 173****13'10****Kantate zum 2. Pfingsttag (29. Mai 1724)**

Text: [1-6] anon.

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

- [7] 1. Recitative (Tenor). Erhöhtes Fleisch und Blut...** **0'42**

Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabasso, Organo)

- [8] 2. Aria (Tenor). Ein geheiligtes Gemüte...** **3'39**

Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)

- [9] 3. [Aria] (Alto). Gott will, o ihr Menschenkinder...** **1'50**

Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Organo)

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [10] | 4. Aria (Bass, Soprano). <i>So hat Gott die Welt geliebt...</i>
<i>Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 3'43 |
| [11] | 5. Recitative (Soprano, Tenor). <i>Unendlichster, den man doch Vater nennt...</i>
<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | 1'10 |
| [12] | 6. Chorus. <i>Rühre, Höchster, unsern Geist...</i>
<i>Flauto traverso I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 2'34 |
-

Cantata No. 59, 'Wer mich liebet, der wird mein Wort halten' (I), BWV 59

Kantate zum Ersten Pfingsttag (28. Mai 1724)

Text: [1] Johannes 14, 23; [2, 4, 5] Erdmann Neumeister, 1716; [3] Martin Luther, 1524

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

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [13] | 1. Duet (Soprano, Bass). <i>Wer mich liebet, der wird mein Wort halten...</i>
<i>Tromba I, II, Timpani, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 3'14 |
| [14] | 2. Recitative (Soprano). <i>O, was sind das vor Ehren...</i>
<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | 1'51 |
| [15] | 3. Chorale. <i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott...</i>
<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 1'35 |
| [16] | 4. Aria (Bass). <i>Die Welt mit allen Königreichen...</i>
<i>Violino solo, Continuo (Violoncello, Organo)</i> | 2'49 |
| [17] | [5. Chorale]*. <i>Gott Heil'ger Geist...</i>
<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 0'34 |
- *Please see the production note by Masaaki Suzuki concerning the choice of this chorale.
-

Cantata No. 44, 'Sie werden euch in den Bann tun', BWV 44

Kantate zum Sonntag Exaudi (21. Mai 1724)

Text: [1, 2] Johannes 16, 2; [3, 5, 6] anon. [4] Martin Moller, 1587; [7] Paul Fleming, 1642

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

- | | | |
|-------------|--|-------------|
| [18] | 1. [Duet] (Tenor, Bass). <i>Sie werden euch in den Bann tun...</i>
<i>Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | 2'05 |
| [19] | 2. [Chorus]. <i>Es kömmt aber die Zeit...</i>
<i>Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 1'33 |

- | | | |
|------|--|------|
| [20] | 3. Aria (Alto). <i>Christen müssen auf der Erden...</i>
<i>Oboe I solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | 4'38 |
| [21] | 4. Chorale (Tenor). <i>Ach Gott, wie manches Herzeleid...</i>
<i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | 1'25 |
| [22] | 5. Recitative (Bass). <i>Es sucht der Antichrist...</i>
<i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | 0'48 |
| [23] | 6. Aria (Soprano). <i>Es ist und bleibt der Christen Trost...</i>
<i>Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 5'28 |
| [24] | 7. Chorale. <i>So sei nun, Seele, deine...</i>
<i>Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | 0'48 |

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists: **Yukari Nonoshita**, soprano; **Mutsumi Hatano**, 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

Recording data: 2001-09-21/24 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer 962 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Jens Braun

Digital editing: Christian Starke

Cover texts: © Klaus Hofmann 2001; © Masaaki Suzuki 2002

Translations: Andrew Barnett & William Jewson (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

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

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

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita* ; Yoshie Hida; Mihoko Hoshikawa; Naoco Kaketa
Alto:	Mutsumi Hatano* ; Hiroya Aoki; Tamaki Suzuki; Sumihito Uesugi
Tenore:	Gerd Türk* ; Satoshi Mizukoshi; Jun Suzuki; Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Koij* ; Yoshiya Hida; Yoshitaka Ogasawara; Tetsuya Oi

Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Tromba I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Ayako Murata
Timpani:	Hisao Horio
Flauto traverso I:	Liliko Maeda
Flauto traverso II:	Kanae Kikuchi
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [BWV 59 & 184 solo]; Paul Herrera; Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada; Yuko Araki; Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita; Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabasso:	Shigeru Sakurai
Fagotto:	Yukiko Murakami
Cembalo:	Naoya Otsuka
Organo:	Masaaki Suzuki; Naoko Imai

Sie werden euch in den Bann tun (I)

(They shall put you out of the synagogues [I]), BWV 44

The Sunday between Ascension Day and Whitsun has long been known by the Latin name 'Exaudi' ('Hear!') after the first word of the antiphon that is sung at the commencement of the church service on this day: 'Höre, Herr, meine Stimme, wenn ich rufe. Verbig dein Antlitz nicht vor mir' ('Hear, O Lord, when I cry with my voice. Hide not thy face far from me'). This opening prayer is closely linked with the passage from the Gospel according to St. John that is read later, and with which the sermon will concern itself. At its heart lie Jesus' words, a prophecy to his disciples describing a bitter path of sorrow, full of danger, persecution and confusion: 'Sie werden euch in den Bann tun. Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran' ('They shall put you out of the synagogues: yea, the time cometh, that whosoever killeth you will think that he doeth God service'; John 16,2).

Bach's cantata was written for Exaudi Sunday in 1724, which that year fell on 21st May. The author of the text – evidently the same person who wrote the texts for the three previous cantatas for Cantate (BWV 166), Rogate (BWV 86) and Ascension Day (BWV 37), starts the cantata with the aforementioned quotation from the Gospel; and then, as in the earlier cantatas, follows it with an aria, a chorale followed by a recitative, then another aria and a final chorale. The first aria generalizes the expression of the biblical words: we, the Christians, are Jesus' disciples, for whom a path of suffering has been prescribed on earth. And the following chorale confirms: life is full of 'Herzeleid' ('heartache'), and 'der schmale Weg' ('the narrow path') to Heaven 'ist trübsalvoll' ('is full of woe'). The recitative takes these thoughts further: that the 'Antichrist' (who, according to 1 John 2,18, is the demonic anti-Messiah who appears at the end of time) might pursue the followers of Christ 'mit Schwert und Feuer' ('by the sword and by fire'); they, however, are actually fortified by danger and persecution. They resembled the palms that are loaded down so that they might grow straighter and taller. The second aria tells of comfort at times of threat and attack: God watches over His church; and distress and affliction are followed by joy. The final chorale, 'So sei nun, Seele, deine' ('So be now soul, yourself'), is a monologue-like reflection and self-exhortation to maintain faith in God.

In accordance with the text, Bach divides the opening movement into two sections. The first, with the words 'Sie werden euch in den Bann tun' ('They shall put you out of the synagogues') – traditionally reckoned as the first movement – opens the cantata with a duet for tenor and bass, accompanied by two oboes and *basso continuo*. Bach's music is a festive vocal-instrumental chaconne based freely on French models. With the canonic treatment of the vocal parts, Bach imbues the words with a certain strictness, even inexorability. At the continuation of the text, 'Es kömmt aber die Zeit...' ('yea, the time cometh...'), traditionally reckoned as the second movement, the meaning of the words transforms the character of the music; it becomes tumultuous and excited, a mood we recognize from the folk choruses of the *St. John Passion* and *St. Matthew Passion*. The text and the music are concerned with future horrors. The very agitated continuo part signifies unrest, and the word 'töten' ('killeth') is twice emphasized by a sudden, mysterious *piano* and wan, chromatically tinged harmonies.

The following alto aria (No.3) is a piece of considered seriousness, a duet for voice and oboe that proceeds in broad, arching melodies. Most emphatically, and yet without unnecessary musical illustration, the alto presents the teaching and mnemonic: the Christians are Christ's disciples. Not until the middle section of the movement does Bach examine the textual details more closely: he stretches the word 'warten' ('wait') for a whole bar, and similarly emphasizes the words 'selig' ('blessedly'), 'Bann' ('expulsion') and 'Pein' ('severe suffering'). In the case of 'Bann' and 'Pein' he also adds all sorts of sigh-like suspension and emotionally charged harmonic darkening.

The chorale (fourth) movement 'Ach Gott, wie manches Herzeleid' ('O God, how much heartache') is based on the first strophe of the hymn of the same name by Martin Moller (1547-1606). A tenor voice, accompanied only by the continuo, which also interrupts the vocal line with interludes of its own, presents the chorale strophe line by line. The continuo part is set out as a *basso ostinato*, which clings steadfastly onto its theme all through the movement. This theme is formed from the first line of the chorale, 'Ach Gott, wie manches Herzeleid' ('O God, how much heartache') but, at the place where the song text has the word 'Herzeleid', it is expanded by means of chromatic notes in between – a figura-

tive expression of sorrow, of the lamentation that characterizes the whole movement.

The bass recitative (fifth movement) underscores the lines about the Antichrist, 'das große Ungeheuer' ('the great monster'), with dissonant harmonies; at the end, Bach as a baroque composer cannot resist mirroring the words 'höher steigen' ('rise ever higher') by means of a rising melodic line.

The soprano aria (sixth movement) sets a happier tone. It deals with the comforting of the Christians, and the music radiates confidence. This is not changed by the emphatically drawn image of the stormy weather (used by Bach as a metaphor for danger) in the middle section: this remains merely an episode.

In the simple, beautiful concluding chorale, 'So sei nun, Seele, deine' ('So be now soul, yourself'; seventh movement), the final strophe of the well-known song 'In allen meinen Taten' ('In all my deeds') by the baroque lyricist Paul Fleming (1609-1640) is combined with a melody that is rich in tradition: 'O Welt, ich muß dich lassen' ('O World, I must depart', after 'Innsbruck, ich muß dich lassen' [Innsbruck, I must depart] by Heinrich Isaacs, c. 1500). This movement may sound familiar to many listeners, and this is no coincidence: a few years later, when composing the *St. Matthew Passion*, Bach returned to this cantata movement from 1724 to provide the melody for 'Ich bins, ich sollte büßen' ('It is I, I should atone'; BWV 244/10); he re-used the bass line (with the exception of a few notes) and with it the harmonic sequences; only the alto and tenor lines were essentially composed anew.

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (I) (If a man love me, he will keep my words [I]), BWV 59

The three most important feast days in the Church year, Christmas, Easter and Whitsun, brought a massive workload for the Cantor of St. Thomas in Leipzig. At that time, each of the three feasts was still celebrated over three days. On the first day Bach would perform a cantata in the morning with 'his' first choir at the main service at St. Nicholas's Church, and would repeat it that afternoon at St. Thomas's. On the second day he presented another cantata in the morning at St. Thomas's and in the afternoon at St. Nicholas's, and on the morning of the third day he had to perform yet another can-

tata at St. Nicholas's. In addition, on the first day, he had to present a cantata at the service in the university church. All of this required a long period of organizational and compositional planning.

For Bach's first Whitsun as Cantor in Leipzig, in 1724, he seems to have started out by drawing an obvious conclusion on the basis of this workload: he completely abandoned writing wholly new cantatas and instead drew heavily upon existing material: for the first day (28th May) he turned to the Weimar Whitsun cantata 'Erschallet, ihr Lieder' ('Resound now, ye lyrics', BWV 172) from 1714 and to the present cantata, 'Wer mich liebet' ('If a man love me'; BWV 59), which had apparently been composed the previous year. For the cantatas he needed for Whit Monday and Tuesday (BWV 173 and 184), he turned to secular works from his Köthen period.

The cantata 'Wer mich liebet' presents certain problems to Bach scholars. To judge from all appearances, Bach's score was written for the Whitsun feast in 1723. At that time, admittedly, Bach was not yet Cantor of St. Thomas; on the other hand, even though it was two weeks before the official commencement of his duties, he did take part in the university church service on the first day of Whitsun (16th May 1723). It is therefore possible that he composed the BWV 59 cantata for this occasion. Two points should, however, be considered. On the one hand Bach evidently reckoned with modest performance conditions: the choir only sings a simple four-part chorale, there are only two solo singers (a soprano and a bass), and he does without woodwinds and the third trumpet that was always present in the later Leipzig festive cantatas. Normally, however, feast day services in the Leipzig university church could call upon the same forces that were available for cantata performances in the principal churches.

The second point is that Bach's cantata is a fragment. It is based on a text published in 1714 by the renowned Hamburg theologian Erdmann Neumeister (1671-1756). This text runs to seven movements, whilst Bach's composition has just four; Neumeister goes on to include a chorale strophe, a bible quotation and an aria. It is unclear why these movements are absent from Bach's piece. In its abbreviated form, the cantata ends in a rather unsatisfactory manner, with an aria scored for small forces (fourth movement). At the very least one would expect a final chorale – and it is possible that Bach did indeed add such a movement at Whitsun 1724: one of the parts used

for that performance (the bass) contains the indication at the end 'Chorale Segue' ('chorale follows'). It does not reveal which chorale was used, however, it may have been the strophe prescribed by Neumeister, 'Gott Heiliger Geist, du Tröster wert' ('God, Holy Spirit, o worthy comforter').

The cantata text takes up the opening words from the gospel reading for that day (John 14, 23-31), dealing with Jesus' parting words, a declaration of divine love and care for those people who love Him and keep His word. The father, Son and Holy Spirit will reside in the hearts of men, the recitative says, which will be an honour for us, wretched creatures, and what a surfeit of divine love there will be! The chorale establishes the link to the actual subject of the feast day: Whitsun is the feast of the Holy Spirit, to whom the Whitsun verse 'Komm, Heiliger Geist, Herre Gott' ('Come Holy Spirit, dear Lord') is addressed, with the request that the love of God be ignited in the hearts of the believers. The last aria praises as fortunate those believers in whose hearts God resides, and – as though reversing the image – combines this with the exclamation: how blessed we shall yet be when we shall dwell with God in Heaven!

Bach's music, which overall is relatively straightforward, scarcely requires any commentary.

Bach entrusted the opening Bible words to two solo voices, a soprano and bass (perhaps an allusion to the 'we', God the Son and God the Father). The instrumental introduction begins in the strings with a short, sharply profiled motif that, when the voices enter, is combined with the words 'Wer mich liebet' ('If a man love me'), and subsequently, with or without the text, is heard throughout the movement, as though Bach were thereby trying to force the opening words indelibly upon the listener as the essence and fundamental precondition for being a Christian. The vocal writing is largely a traditional, imitative duet; at the end, however, Bach uses the voices extremely effectively in parallel thirds and sixths. The soprano recitative (second movement), initially accompanied by the strings, finally gives the solo voice complete freedom over the musical terrain, so to speak: accompanied only by the continuo, she keeps repeating the quintessential words 'daß ... ihn (Gott) auch ein jeder lieben sollte' ('that everyone should love him [God]'). The powerfully harmonized chorale with its melodically decorated lower parts (third movement) might serve as a final chorale or at least as

a more suitable provisional conclusion to this incomplete cantata than the rather lightweight, chamber music-like aria (fourth movement) – and, for this reason, some copies of the work from the eighteenth and nineteenth centuries simply reversed their order, to provide a more effective conclusion.

It is worth pointing out that, one year later, Bach 'plundered' this cantata and reused three of its four movements in other contexts. The opening duet returned in 1725 in a new version for four-part choir and larger orchestra as the first movement of the Whitsun cantata with the same name, BWV 74, and a similar fate befell the bass aria, now for soprano and oboe and with the text 'Komm, komm, mein Herze steht dir offen' ('Come, come, my heart stands open for you'). While he was at it, Bach transplanted the chorale movement into the cantata for Whit Tuesday 1725, 'Er ruft seinen Schafen mit Namen' ('He calleth his own sheep by name', BWV 175), where it serves as the final chorale ('Nun, werter Geist, ich folge dir' / 'Now, worthy Spirit, I shall follow you').

Erhöhtes Fleisch und Blut, (Elevated flesh and blood), BWV 173

For the church services on the second and third days of Whitsun 1724, Bach returned to two secular congratulatory cantatas that he had composed during his time as court conductor in Köthen (1717-1723). Their reworking was based on the so-called process of parody: the secular text was replaced by a religious one in which the rhyme scheme, metre and strophic structure of the original cantata text are copied in detail so that the existing music can be used without further ado. Parody was the domain of a poet, and Bach evidently had a skilled poet to hand (probably the same one who had already provided parody texts for the Easter cantatas BWV 66 and 134). Bach himself could confine himself to making small musical adjustments at the places where the new text did not ideally suit the existing music. In addition, however, he took it upon himself to extend the instrumentation of both works – which in their original form had been more on the scale of chamber music – to accord with the format that was expected of a Leipzig church cantata.

The process of revision can be observed especially well in the cantata 'Erhöhtes Fleisch und Blut' ('Elevated flesh and blood'), as in this case the original version is preserved

as well. It was a cantata 'Durchlauchtster Leopold' ('to the most serene Leopold'), BWV 173a, a birthday 'serenade' for Prince Leopold of Anhalt-Köthen, Bach's employer in Köthen. In the cantata text, by an unknown author, the populace of Anhalt and Köthen pays tribute to the Prince in a most devoted manner, and praises him with the obsequious baroque zeal for which we nowadays feel so little empathy. It is somewhat disarming, however, to see how soberly Bach's poet proceeded when transforming the cantata for church use. There are long passages where the heavenly ruler is simply substituted for the earthly one. Where originally there were the words 'großer Fürst' ('great Prince'), we now find 'Höchster' ('almighty'; sixth movement); 'Leopold' becomes 'God' (third movement); the princely salutation 'Durchlauchtigster' ('most serene', becomes 'Unendlichster' ('eternal'; fifth movement). Instead of the people of Anhalt and Köthen we find the people of God; the 'wir' ('we') of Anhalt-Köthen becomes the 'wir' of Christians. Correspondingly, in the second movement, 'Leopolds Vortrefflichkeiten' ('Leopold's excellent qualities'), which apparently bring such joy to his people, become the 'großen Dinge' ('great things') that God does to us; and, where previously the people of Anhalt-Köthen spread Leopold's 'Nachruhm' ('fame'), the Christians should now do the same with 'Gottes Treue' ('the faith of God'). In this manner, some lines of verse could remain almost or exactly the same as in the earlier version.

The vocal parts of the cantata – which originally required two vocal soloists, a soprano and a bass – were redistributed by Bach among a quartet of soloists. The finale, originally a duet, was expanded into a four-part choral setting. The instrumentation of two flutes, strings and continuo remained unchanged, although the orchestra in Leipzig was probably larger in size.

In later years Bach hardly ever resorted to the reworking of recitatives or of entire cantatas. The parody of recitatives proved to be impractical and often musically unsatisfactory, and moreover imposed considerable restrictions upon the poet. In the present case the very close association between the parody text and its original apparently also led to the poet being unable to develop his ideas and to the almost complete lack of contact between the text and the Whit Monday gospel text. Only one occasion is there a clear allusion to the first verse of the reading, John 3, 16, 'Also hat Gott die Welt

geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn gab...' ('For God so loved the world, that he gave his only begotten Son') in the opening lines of the fourth movement, " ('For God so loved the world').

Bach's music cannot – and indeed does not try to – conceal its origins, and its secular tone will have surprised the Leipzig congregation, many of whom must have been delighted by what they heard. The courtly background emerges with especial clarity in the above-mentioned duet (fourth movement) and in the final movement. Both of these are minuet movements with a pronounced dance-like character; it would be possible to imagine them in the guise of purely instrumental pieces. It remains slightly surprising, however, that Bach did not try to compensate for the overall 'secular' impression that the work creates, for instance by introducing a closing chorale.

Erwünschtes Freudenlicht (Awaited light of joy), BWV 184

The cantata 'Erwünschtes Freudenlicht' ('Awaited light of joy') is to some extent a companion piece to 'Erhöhtes Fleisch und Blut', and Bach seems to have liked to perform them together later as well (we know that this happened in 1731, for instance). Much that was said about 'Erhöhtes Fleisch und Blut' applies to this work as well. This cantata, too, is a parody of a congratulatory piece from Köthen (BWV 184a); here, however, the original is lost except for a few instrumental parts that were used again, in revised form, when the reworked version of the piece was performed on Whit Tuesday in 1724. They do not contain any of the original text, not even the opening line.

We may assume that the circumstances surrounding the origination of the parody text were similar to those for 'Erhöhtes Fleisch und Blut'. Admittedly the gospel for that day (John 10, 1-11), developing the image of Jesus as the good shepherd, is taken more fully into consideration, but the parody principle remains the same: where, in the parody, we find the words 'Jesus' or 'Hirt' ('shepherd'), the original presumably contained an allusion to Prince Leopold; and where now the text mentions the Christians or, figuratively, the flock, the original would presumably have referred to the people of Anhalt-Köthen. It is easy to work out what the text for the opening of the second movement must have been, for in-

stance: 'Gesegnete Christen, glückselige Herde, kommt stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!' ('Blessed Christians, happy flock, Come and stand by Jesus in thankfulness!')

Here, too, the original was a duet cantata, and again Bach has not only distributed the solo parts among four vocal soloists but has also turned the final duet into a four-part choral setting. In this cantata, too, the courtly tone is unmistakable. The two arias and the final chorus form a genuine sequence of dances: the second movement is a sung *passépied*, the fourth movement a polonaise and the sixth movement a gavotte. On this occasion, though, Bach did compensate for the secular tone by providing a contrasting chorale strophe (from the song 'O Herre Gott, dein göttlich Wort' ['O Lord God, Thy divine Word']) by Anarg von Wildenfels, 1526).

In 1733, Bach reused the final movement of the Köthen piece in a further parody form, in the homage cantata 'Laßt uns sorgen, laßt uns wachen' ('Let us be sorrowful, let us keep watch', BWV 213), now with the text 'Lust der Völker, Lust der Deinen' ('Desire of the peoples, desire of your own').

© Klaus Hofmann 2001

PRODUCTION NOTES

BWV 44

This cantata has survived in the form of the composer's own full score (P 148) and the original parts (St 86). The parts include one for the bassoon in addition to the continuo parts. The continuo parts consist of one transposed a whole tone down for the organ and another untransposed part, the latter including continuo figuring in Bach's own hand for the first and the second movements. The harpsichord is partially used in the present performance.

BWV 59

This cantata has been transmitted in a somewhat strange form. The opening movement features not the standard three trumpets but only two, and no other wind instruments are employed in the work. The final movement is not a chorale but a bass aria. There are only two soloists, and the rôle of the chorus is restricted to a chorale. The original text is by Erdmann Neumeister but, of the full seven verses of the *Geist-*

liche Poesien (1714) from which the text is taken, Bach makes use of only four in the composition. One might be justified, therefore, in assuming that the work is incomplete. Bach's own full score and the original parts survive but, as indicated in Klaus Hofmann's commentary, the watermark on the paper of the full score is unclear; it would suggest a date during or prior to the Leipzig period. The handwriting clearly shows the features associated with Bach's script of 1723. But Bach had not been appointed cantor at St. Thomas's in Leipzig by Whitsuntide of 1723, and why the cantata was composed thus remains a mystery. Perhaps it was intended for performance at a service in a university chapel. (Spitta takes the view that the work dates from back to 1716, during Bach's Weimar period.) To judge from the watermarks, the extant parts were clearly written in 1724, meaning that if the work had been performed in 1723, the parts used on that occasion have been lost.

BWV 172 was performed before the sermon and BWV 59 after the sermon on the first day of Whitsuntide in 1724. It is unclear whether the cantata was performed on that occasion in accordance with the extant parts (i.e. ending with a bass aria) or whether it ended with a chorale of some description. In this performance we have added Bach's chorale *Gott heil'ger Geist, du Tröster werth* (the third verse of *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*), the text of which appears in the *Geistliche Poesien* as the fifth movement, following on from the first four settings of original poems by Erdmann Neumeister. The final movement from BWV 6, in which this chorale appears, is borrowed to provide the harmony.

© Masaaki Suzuki 2002

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

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

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

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

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

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

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

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the 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.

After graduating from Miyazaki University, Japan, the mezzo-soprano **Mutsumi Hatano** completed her postgraduate studies at Trinity College of Music, London. Her repertoire is wide and varied, encompassing solo rôles in music from the middle ages to the 18th century, including operas (as

Dido in Purcell's *Dido and Aeneas*, Musica and Silva in Monteverdi's *Orfeo*, La prêtresse de Bacchus in Rameau's *Anacréon*, Giacinta in Cesti's *L'Oronte* and Dafne in Gagliano's *Dafne*, and appearances as an ensemble member in numerous performances of madrigals and cantatas. She is also actively involved in performances of the music of Tōru Takemitsu and other modern composers.

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 Kooyj, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooyj 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 Kooyj has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.

Sie werden euch in den Bann tun (I), BWV 44

Der Sonntag zwischen dem Fest Christi Himmelfahrt und Pfingsten trägt von alters her den lateinischen Namen „Exaudi“ („höre!“) nach dem ersten Wort der Antiphon, die an diesem Tag zur Eröffnung des Gottesdienstes gesungen wird: „Höre, Herr, meine Stimme, wenn ich rufe, Verbirg dein Antlitz nicht vor mir.“ Dieses Eingangsgebet steht in innerer Verbindung zu dem Abschnitt aus dem Johannes-Evangelium, der später verlesen und über den gepredigt wird. Im Mittelpunkt steht hier ein Wort Jesu, mit dem er seinen Jüngern einen bitteren Leidensweg voller Not, Verfolgung und Verwirrung prophezeit: „Sie werden euch in den Bann tun. Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran“ (Johannes 16, 2).

Bachs Kantate entstand zum Sonntag Exaudi 1724, dem 21. Mai des Jahres. Der Textdichter, offenbar derselbe, der auch die Texte der drei vorausgegangenen Kantaten zu Cantate (BWV 166), Rogate (BWV 86) und Himmelfahrt (BWV 37) verfaßt hat, eröffnet die Kantate mit dem eben zitierten Ausschnitt aus dem Evangelium, und läßt dann wieder, wie in den Kantaten zuvor, jeweils eine Arie und einen Choral und danach ein Rezitativ, eine weitere Arie und einen Schlußchoral folgen. Die erste Arie verallgemeinert die Aussage des Bibelworts: Wir Christen sind die Jünger Jesu, denen auf Erden dieser Leidensweg verheißen ist. Und der anschließende Choral bestätigt: Es ist ein Leben voller „Herzeleid“, „der schmale Weg“ zum Himmel „ist trübsalvoll“. Das Rezitativ führt den Gedanken weiter: Der „Antichrist“ (nach 1. Johannes 2, 18 der am Ende der Zeit auftretende dämonische Gegen-Messias) verfolge „mit Schwert und Feuer“ die Anhänger Christi; doch diese würden durch Not und Verfolgung gerade gestärkt: Sie glichen jenen Palmen, die man mit Lasten behängt, damit sie desto aufrechter und höher wüchsen. Die zweite Arie spricht vom Trost in Bedrohung und Anfechtung: Gott wacht über seine Kirche; und auf Bedrängnis und Trübsal wird Freude folgen. Der Schlußchoral „So sei nun, Seele, deine“ ist eine monologartige Besinnung und Selbstermahnung zum Vertrauen in Gott.

Bach gliedert den Eingangssatz, dem Text entsprechend, in zwei Teile. Der erste Teil, auf die Worte „Sie werden euch in den Bann tun“ (traditionell gezählt als Satz 1), eröffnet die Kantate mit einem Duett für Tenor und Baß, begleitet von zwei Oboen und Basso continuo. Bachs Musik ist eine feier-

liche vokal-instrumentale Chaconne in freier Anlehnung an französische Vorbilder. Mit der kanonartigen Behandlung der Singstimmen verleiht er der Aussage eine gewisse Strenge, ja Unerbittlichkeit. Bei der Fortsetzung des Textes, „Es kömmt aber die Zeit ...“ (traditionell gezählt als Satz 2), schlägt mit dem Inhalt der Worte auch der Charakter der Musik um in eine tumultuarische Erregtheit, wie wir sie aus den Volkschören der *Johannes-* und *Matthäus-Passion* kennen. Text und Musik handeln von jenen künftigen Greueln. Unruhe signalisiert der sehr bewegt geführte Continuo; und zweimal wird das Wort „töten“ durch ein plötzliches unheimliches *piano* und fahle chromatisch getönte Harmoniewendungen herausgehoben.

Die nachfolgende Altarie (Nr.3) ist ein Stück von gesammeltem Ernst, ein in weiträumigen Melodiebögen verlaufender Zwiagesang von Singstimme und Solooboe. Mit großem Nachdruck, aber ohne illustratives musikalisches Beiwerk, trägt der Alt den Lehr- und Merksatz von der Christusjüngerschaft der Christen vor, erst im Mittelteil der Arie geht Bach näher auf textliche Einzelheiten ein: Er dehnt das Wort „warten“ bildhaft auf mehr als einen ganzen Takt, hebt ähnlich dann auch die Wörter „selig“, „Bann“ und „Pein“ hervor, fügt aber bei „Bann“ und „Pein“ auch noch allerhand seufferartige Vorhaltswendungen und affekthafte harmonische Eintrübungen hinzu.

Dem Choralatz „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Satz 4) liegt die erste Strophe des gleichnamigen Kirchenlieds von Martin Moller (1547-1606) zugrunde. Eine Tenorstimme trägt, nur vom Continuo begleitet und von diesem durch Zwischenspiele unterbrochen, Zeile für Zeile die Choralstrophe vor. Der Continuo ist als Basso ostinato angelegt, der den ganzen Satz hindurch beharrlich an seinem Thema festhält. Dieses Thema ist ist aus der Melodie der ersten Choralzeile, „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, gebildet, dabei aber an der Stelle, wo im Liedtext das Wort „Herzeleid“ steht, durch chromatische Zwischennoten erweitert – eine Ausdrucksfigur der Trauer, der Klage, die den gesamten Satz prägt.

Das Rezitativ des Basses (Satz 5) untermalt die Worte über den Antichristen, „das große Ungeheuer“, mit dissonanter Harmonik; und am Schluß läßt es sich der Barockkomponist Bach nicht nehmen, die Worte „höher steigen“ durch ein Ansteigen der Melodie nachzuzeichnen.

Heitere Töne schlägt die Sopranrie (Satz 6) an. Vom Trost der Christen ist die Rede, und die Musik strahlt Zuversicht aus. Daran ändert auch das im Mittelteil von Bach – als Metapher der Bedrohung – so nachdrücklich gezeichnete Bild des aufziehenden Unwetters nichts, es bleibt Episode.

In dem schönen schlichten Schlußchoral „So sei nun, Seele, deine“ (Satz 7) verbindet sich die Schlußstrophe des wohlbekannten Liedes „In allen meinen Taten“ aus der Feder des Barocklyrikers Paul Fleming (1609-1640) mit der traditionsreichen Melodie „O Welt, ich muß dich lassen“ (nach Heinrich Isaac „Jansbruck, ich muß dich lassen“ aus der Zeit um 1500). Vielen Hörern mag der Satz bekannt vorkommen, und das ist kein Zufall: Wenige Jahre später, bei der Komposition der *Matthäus-Passion*, griff Bach für die zu derselben Melodie gesungene Strophe „Ich bins, ich sollte büßen“ (BWV 244/10) auf den Kantatensatz von 1724 zurück, übernahm die Baßlinie bis auf wenige Noten und mit dem Baß des Satzes auch die Harmoniefolgen, nur die Mittelstimmen Alt und Tenor schrieb er weitgehend neu.

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (I), BWV 59

Die drei höchsten Feiertage des Kirchenjahrs, Weihnachten, Ostern und Pfingsten bedeuteten für den Leipziger Thomaskantor eine gewaltige Arbeitsbelastung. Alle drei Feste wurden damals noch dreitägig begangen. Am ersten Feiertag führte Bach mit „seiner“ ersten Kantorei morgens im Hauptgottesdienst in St. Nicolai eine Kantate auf, die er am Nachmittag in St. Thomae wiederholte, am zweiten Feiertag musizierte er eine weitere Kantate morgens in St. Thomae und am Nachmittag in St. Nicolai, und am dritten Feiertag war morgens nochmals eine Kantate in St. Nicolai fällig. Hinzu kam jeweils am ersten Feiertag eine Kantatenaufführung im Gottesdienst der Universitätskirche. All dies erforderte eine langfristige organisatorische und künstlerische Planung.

Für das erste Pfingstfest, das Bach 1724 im Leipziger Kantorenamt erlebte, zog er angesichts der sich abzeichnenden Arbeitsbelastung offenbar von vornherein eine klare Konsequenz: Er verzichtete völlig auf die Neukomposition von Kantaten und griff durchweg auf frühere Werke zurück: für den ersten Feiertag (28. Mai) auf die Weimarer Pfingstkantate „Erschallet, ihr Lieder“ (BWV 172) aus dem Jahre 1714 sowie auf die uns hier speziell interessierende Kantate „Wer mich liebet“ (BWV 59), die offenbar im Jahr zuvor ent-

standen war; und die beiden für Pfingstmontag und -dienst benötigten Kirchenkantaten (BWV 173, 184) gewann er durch Umarbeitung von weltlichen Werken aus der Köthener Zeit.

Die Kantate „Wer mich liebet“ gibt der Bach-Forschung Rätsel auf. Bachs Partitur ist allem Anschein nach zum Pfingstfest 1723 entstanden. Damals war Bach allerdings noch nicht Thomaskantor; wohl aber nahm er am ersten Pfingsttag 1723 (16. Mai), zwei Wochen vor seinem offiziellen Amtsantritt, bereits den Dienst an der Universitätskirche auf. Es könnte also sein, daß er unsere Kantate zu diesem Anlaß komponiert hat. Bedenklich stimmt dabei allerdings zweierlei: Zum einen rechnet Bach offenbar mit beschränkten Aufführungsverhältnissen, läßt den Chor nur einen einfachen vierstimmigen Choral singen, sieht auch nur zwei Solosänger vor, einen Sopran und einen Baß, verzichtet außerdem auf Holzbläser und auf die in den späteren Leipziger Festkantaten stets vorhandene dritte Trompete. Normalerweise scheinen jedoch für die Festgottesdienste in der Leipziger Universitätskirche dieselben Aufführungskräfte zur Verfügung gestanden zu haben wie für die Kantaten in den Hauptkirchen.

Das andere: Bachs Kantate ist ein Fragment. Als Text liegt eine 1714 gedruckte Kantatendichtung des berühmten Hamburger Theologen Erdmann Neumeister (1671-1756) zugrunde. Diese Textvorlage umfaßt sieben Sätze, Bachs Komposition dagegen nur vier. Bei Neumeister folgen noch eine Choralstrophe, ein Bibelwort und eine Arie. Warum sie bei Bach fehlen, ist unklar. In der verkürzten Form endet die Kantate ziemlich unbefriedigend mit einer Arie in kleiner Besetzung (Satz 4). Man würde wenigstens noch einen Schlußchoral erwarten – und möglicherweise hat Bach an Pfingsten 1724 einen solchen tatsächlich angehängt; denn eine der Stimmen jener Aufführung, die des Basses, enthält am Schluß den Hinweis „Chorale Segue“: Choral folgt. Welcher Choral, ist allerdings nicht vermerkt; vielleicht war es die bei Neumeister vorgesehene Strophe „Gott Heiliger Geist, du Tröster wert“.

Der Kantatentext greift den Eingangsvers aus dem Evangelium des Tages (Johannes 14, 23-31) auf, ein Wort aus den Abschiedsreden Jesu, das den Menschen, die ihn lieben und sein Wort halten, göttliche Liebe und Zuwendung verheißt. Vater, Sohn und Heiliger Geist werden in den Herzen der Menschen Wohnung nehmen, führt das Rezitativ aus, welch

eine Ehre für uns armselige Geschöpfe und welch Übermaß göttlicher Liebe! Der Choral stellt den Bezug zum eigentlichen Inhalt des Festtags her: Pfingsten ist das Fest des Heiligen Geistes; an ihn richtet sich die alte Pfingststrophe „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ mit der Bitte, in den Herzen der Gläubigen die Liebe zu Gott zu entzünden. Die letzte Arie preist jene Gläubigen glücklich, in deren Herzen Gott wohnt, und knüpft daran – gleichsam das Bild umkehrend – den Ausruf: Wie selig werden wir erst sein, wenn wir dereinst bei Gott im Himmel wohnen werden!

Bachs insgesamt eher einfach gehaltene Musik bedarf kaum eines Kommentars.

Bach hat das einleitende Bibelwort zwei Solostimmen, Sopran und Baß, zugewiesen (die vielleicht im Sinne der Wir-Form des Jesuswortes für Gott-Sohn und Gott-Vater stehen). Die instrumentale Einleitung beginnt in den Streichern mit einem scharf profilierten kurzen Motiv, das sich beim Einsatz der Singstimmen mit den Worten „Wer mich liebet“ verbindet und fortan mit und ohne Text den ganzen Satz durchzieht, als wolle Bach damit die Anfangsworte des Hörer unauslöschlich einprägen als Essenz und Grundvoraussetzung des Christseins. Der Vokalsatz ist weithin der eines traditionellen imitatorisch gehaltenen Duetts, zum Schluß allerdings führt Bach die Stimmen äußerst wirkungsvoll in Terzen und Sexten parallel. Das zunächst von Streichern begleitete Sopranrezitativ (Satz 2) gibt am Schluß gleichsam das klangliche Terrain ganz für die Singstimme frei: Nur vom Continuo begleitet, wiederholt sie mehrfach die Quintessenz: „daß ... ihn (Gott) auch ein jeder lieben sollte“. Der kraftvoll harmonisierte und in den Unterstimmen melismatisch ausgeschmückte Choralatz (Satz 3) wäre so recht ein Schlußchoral oder wenigstens als provisorischer Schlußstein dieses unvollendet gebliebenen musikalischen Bauwerkes geeigneter als die eher leichtgewichtige, kammermusikalisch gehaltene Arie (Satz 4) – und so haben denn auch manche Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts diese beiden Sätze um des überzeugenderen Abschlusses willen einfach umgestellt.

Erwähnenswert ist noch, daß Bach diese Kantate ein Jahr später regelrecht „geplündert“ und drei der vier Sätze in anderem Zusammenhang wiederverwendet hat: Das Eingangsduett kehrt in einer Neufassung für vierstimmigen Chor und voller besetztes Orchester 1725 als Kopfsatz der gleichnamigen Pfingstsonntagskantate BWV 74 wieder, ebenso die

Barärie, diese nun für Sopran mit Oboe da caccia und mit dem Text „Komm, komm, mein Herze steht dir offen“. Den Choralatz aber hat Bach, sozusagen im gleichen Arbeitsgang, in die Kantate zum Pfingstdienatz 1725, „Er ruft seinen Schafen mit Namen“ (BWV 175), als Schlußchoral übernommen („Nun, werter Geist, ich folge dir“).

Erhöhtes Fleisch und Blut, BWV 173

Für die Gottesdienstmusiken des zweiten und dritten Pfingstfeiertags 1724 griff Bach auf zwei weltliche Glückwunschkantaten zurück, die er in seiner Köthener Hofkapellmeisterzeit (1717-1723) geschaffen hatte. Die Umgestaltung beruhte auf dem sogenannten Parodieverfahren: Der weltliche Text wurde durch einen geistlichen ersetzt, der in Reim, Versmaß und Strophenbau der ursprünglichen Kantatendichtung bis ins Detail nachgebildet wurde und somit ohne weiteres auf die vorhandene Musik gesungen werden konnte. Die Parodierung war Sache eines Dichters, und offenbar hatte Bach einen geschickten Poeten zur Hand (wahrscheinlich denselben, der auch schon die Parodietexte zu den Osterkantaten BWV 66 und 134 geschaffen hatte). Bach selbst konnte sich darauf beschränken, an einzelnen Stellen, wo der neue Text sich nicht bruchlos mit der vorhandenen Musik verbinden wollte, durch kleinere kompositorische Veränderungen zu glätten. Darüber hinaus aber ließ er es sich angelegen sein, den beiden im Original eher kammermusikalisch angelegten Werken durch Besetzungserweiterungen das repräsentative Format zu verleihen, das man von einer Leipziger Kirchenkantate erwartete.

Besonders gut lassen sich die Umarbeitungsmaßnahmen bei der Kantate „Erhöhtes Fleisch und Blut“ beobachten, da hier das Original erhalten ist. Es handelt sich dabei um die Kantate „Durchlauchtster Leopold“ (BWV 173a), eine Geburtstags-„Serenada“ für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, Bachs Köthener Dienstherrn. In der von einem unbekannten Verfasser stammenden Kantatendichtung huldigt hier das Volk von Anhalt und Köthen seinem Fürsten auf das devoteste und rühmt ihn mit jener barocken Beflissenheit, für die wir heute nicht leicht Geschmack aufbringen. Einigermaßen entzückend ist allerdings zu sehen, wie nüchtern Bachs Parodiedichter bei der Umwandlung der Kantate zum kirchlichen Gebrauch vorgeht: Auf weite Strecken wird ganz einfach aus dem irdischen Herrscher der himmlische. Wo ursprünglich „großer Fürst“ stand, steht nun „Höchst“ (Satz

6); „Leopold“ wird „Gott“ (Satz 3), aus der Fürstenanrede „Durchlauchtigster“ wird „Unendlichster“ (Satz 5). Und an die Stelle des Volkes von Anhalt und Köthen tritt das Volk Gottes, das Anhalt-Köthener „wir“ wird zum „wir“ der Christenheit. Entsprechend verwandeln sich in Satz 2 „Leopolds Vortrefflichkeiten“, die sein Volk angeblich so beglücken, in die „großen Dinge“, die Gott an uns tut; und statt daß die Anhalt-Köthener Leopolds „Nachruhm“ ausbreiten, sollen die Christen das nun mit „Gottes Treue“ tun. Manchmal konnten auf diese Weise ganze Verszeilen unverändert oder fast unverändert stehen bleiben.

Die Gesangspartien der ursprünglich nur für zwei Vokalsolisten, einen Sopran und einen Baß, bestimmten Kantate wurden von Bach auf ein Solistenquartett umverteilt, das Finale, ursprünglich ein Duett, wurde zum vierstimmigen Chorsatz erweitert. Die Instrumentierung mit zwei Flöten, Streichern und Continuo blieb unverändert, das Orchester dürfte allerdings in Leipzig stärker besetzt worden sein.

Bach hat von der vollständigen Umdichtung ganzer Kantaten und insbesondere von Rezitativen in der Folgezeit kaum noch Gebrauch gemacht. Die Parodierung von Rezitativen erwies sich als unzweckmäßig und oft musikalisch unbefriedigend und schränkte den Dichter sehr stark ein. Der sehr enge Anschluß des Parodietextes an die Vorlage hat im vorliegenden Fall offenbar auch dazu geführt, daß der Dichter sich gedanklich nicht entfalten konnte und sich sein Text mit dem Evangelium des Pfingstmontags kaum berührt. Nur einmal findet sich ein deutlicher Anklang an den ersten Vers der Lesung, Joh. 3, 16, „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn gab ...“, in der Anfangszeile des 4. Satzes: „So hat Gott die Welt geliebt“.

Bachs Musik kann und will ihren Ursprung nicht verbergen und wird mit ihren weltlichen Tönen die Leipziger Gottesdienstbesucher wohl überrascht, aber viele von ihnen auch entzückt haben. Besonders auffällig tritt der höfische Hintergrund in dem eben erwähnten Duett (Satz 4) und im Schlußsatz zutage. In beiden Fällen nämlich handelt es sich um Menuettsätze von ausgeprägtem Tanzcharakter, die man sich auch gut als reine Instrumentalsätze vorstellen könnte. Ein wenig überraschend bleibt, daß Bach den „weltlichen“ Gesamteindruck nicht wenigstens durch einen Schlußchoral kompensiert.

Erwünschtes Freudenlicht, BWV 184

Die Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ ist gewissermaßen ein Zwillingschwesterwerk zu „Erhöhtes Fleisch und Blut“, und Bach scheint beide auch später gerne in Verbindung miteinander aufgeführt zu haben (so nachweislich 1731). Vieles von dem vorstehend Gesagten gilt auch hier. Auch diese Kantate ist Parodie einer Köthener Glückwunschnmusik (BWV 184a); nur ist hier das Original verschollen bis auf einige Instrumentalstimmen, die in überarbeiteter Form für die Aufführung der Neufassung am Pfingstdienstag 1724 weiterverwendet wurden. Sie enthalten keinen Text, nicht einmal den Textanfang des Originals.

Den Parodietext hat man sich wohl ganz ähnlich entstanden zu denken wie bei „Erhöhtes Fleisch und Blut“. Das Evangelium des Tages (Johannes 10, 1-11), das das Bild von Jesus als dem guten Hirten entfaltet, ist zwar stärker berücksichtigt, aber das Parodieprinzip war wohl dasselbe: Wo in der Parodie „Jesus“ oder „Hirte“ steht, war vermutlich im Original von Fürst Leopold die Rede; und wo nun von den Christen oder bildhaft von der Herde die Rede ist, bezog sich die Vorlage wahrscheinlich auf das Volk von Anhalt-Köthen. Man kann sich leicht ausmalen, was etwa der Anfang des 2. Satzes ursprünglich aussagte: „Geseignete Christen, glückselige Herde, kommt stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!“

Auch hier war das Original eine Duettkantate, und wieder hat Bach die Solopartien auf vier Vokalsolisten verteilt und das Schlußduett zum vierstimmigen Chorsatz erweitert. Der „Hofton“ der Musik ist auch bei dieser Kantate nicht zu überhören: Die beiden Arien und der Schlußchor bilden regelrecht eine Tanzfolge; Satz 2 ist ein gesungenes Passetied, Satz 4 eine Polonaise, und Satz 6 eine Gavotte. Diesmal freilich hat Bach diesen weltlichen Tönen ausgleichend eine Choralstrophe gegenübergestellt (aus dem Lied „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ von Anarg von Wildenfels, 1526).

Den Köthener Schlußsatz hat Bach übrigens 1733 in neuerlich parodierter Form in der Huldigungskantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ (BWV 213) verwendet, nun mit dem Text „Lust der Völker, Lust der Deinen“.

© Klaus Hofmann 2001

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

BWV 44

Diese Kantate ist uns in Gestalt des Partiturautographs (P 148) und der originalen Stimmsätze (St 86) überliefert. Zu den Stimmen gehört eine eigene Fagott-Stimme, die den Continuo-Part ergänzt. Es sind zwei Continuo-Stimmen vorhanden: eine für die Orgel, um einen Ganzton heruntertransponiert, die andere untransponiert, wobei diese in den ersten beiden Sätzen eine Generalbaßbezeichnung von Bachs eigener Hand enthält. In unserer Aufnahme haben wir verschiedentlich das Cembalo verwendet.

BWV 59

Diese Kantate ist in einer recht merkwürdigen Weise überliefert. Der Einleitungssatz sieht nicht die üblichen drei, sondern nur zwei Trompeten vor; darüber hinaus gibt es im gesamten Werk keine weiteren Blasinstrumente. Der Schlußsatz ist kein Choral, sondern eine Baß-Arie. Es gibt nur zwei Solisten, und die Chorbeteiligung beschränkt sich auf den Choral. Der Originaltext stammt von Erdmann Neumeister, doch verwendet Bach von den insgesamt sieben Strophen der *Geistlichen Poesien* (1714), denen der Text entnommen ist, nur vier. Man könnte daher mit einigem Recht annehmen, daß das Werk nur fragmentarisch überliefert sei. Bachs eigenhändige Partitur und die originalen Stimmen sind erhalten, doch ist – wie Klaus Hofmann in seinem Editionsbericht ausführt – das Wasserzeichen des Partitурpapiers nicht eindeutig, so daß man nur ungefähr einen Zeitpunkt während oder vor der Leipziger Jahre angeben kann. Charakteristika der Bachschen Handschrift selber lassen auf das Jahr 1723 schließen. Am Pfingsten 1723 war Bach freilich noch nicht zum Thomas Kantor ernannt worden, so daß der Anlaß dieser Komposition rätselhaft ist. Vielleicht war sie für eine Aufführung in einer Universitätskapelle gedacht. (Spitta ist der Ansicht, das Werk reiche zurück in das Jahr 1716, Bachs Weimarer Zeit.) Wie man aufgrund der Wasserzeichen mit hinreichender Sicherheit sagen kann, sind die vorhandenen Stimmen 1724 geschrieben worden, so daß die Stimmen einer eventuellen Aufführung im Vorjahr verloren wären.

BWV 172 wurde vor, BWV 59 nach der Predigt am 1. Pfingsttag 1724 aufgeführt. Es ist nicht klar, ob das Werk damals nach den vorhandenen Stimmen (d.h. mit einer ab-

schließenden Baß-Arie) oder mit einem nicht näher bestimmten Choral endete. In dieser Einspielung haben wir Bachs Choral *Gott heil'ger Geist, du Tröster* (die dritte Strophe von *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*) hinzugefügt, dessen Text in den *Geistlichen Poesien* als fünfter Satz erscheint und somit an die vier Originalgedichte von Erdmann Neumeister anschließt. Die Harmonisierung wurde dem Schlußsatz der Kantate BWV 6, die diesen Choral enthält, entlehnt.

© Masaaki Suzuki 2002

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

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereinigt Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu 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 Kioto 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 *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem 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 Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der 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.

Nach dem Abschluß ihres Studiums an der Miyazaki Universität in Japan setzte die Mezzosopranistin **Mutsumi Hatano** ihre Studien am Trinity College of Music in London fort. Zu ihrem umfangreichen und vielseitigen Repertoire zählen sowohl solistische Rollen in Musik vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert (u.a. Dido in Purcells *Dido and Aeneas*, Musica und Silva in Monteverdis *Orfeo*, La prêtresse de Bacchus in Rameaus *Anacréon*, Giacinta in Cestis *L'Oronthea* und Dafne in Gaglianos *Dafne*) wie auch Auftritte als Ensemblemitglied in Madrigalen und Kantaten. Außerdem setzt sie sich für die zeitgenössische Musik, u.a. von Tōru Takemitsu, ein.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsbildung 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 Tournéen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stutt-

gart, 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.



Sie werden euch in den Bann tun (I)

(On vous exclura des synagogues (I)) BWV 44

Le dimanche entre l'Ascension et la Pentecôte a longtemps été connu sous le nom latin « Exaudi » (« Ecoute ! ») d'après le premier mot de l'antienne chantée au commencement de l'office du jour : « Höre, Herr, meine Stimme, wenn ich rufe. Verbirg dein Anlitz nicht vor mir » (« Seigneur, entends ma voix qui t'appelle. Ne détourne pas ta face de moi »). Cette prière d'ouverture est intimement reliée au passage de l'évangile selon saint Jean qui est lu plus tard et qui fait l'objet du sermon. Le fond est formé des paroles de Jésus, une prophétie à ses disciples décrivant une voie amère d'épreuves, remplies de dangers, de persécution et de confusion : « Sie werden euch in den Bann tun. Es kömmt aber die Zeit, dass, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran » (« On vous exclura des synagogues. L'heure vient même où qui vous tuera estimera rendre un culte à Dieu »). Jn 16, 2).

La cantate de Bach fut écrite pour le dimanche « Exaudi » qui tomba le 21 mai en 1724. L'auteur du texte – de toute évidence la même personne qui a écrit les textes pour les trois cantates précédentes pour Cantate (BWV 166), Rogate (BWV 86) et l'Ascension (BWV 37), commence la cantate avec la citation d'évangile ci-haut mentionnée; puis, comme dans les cantates antérieures, il poursuit avec une aria, un choral suivi d'un récitatif, puis une autre aria et un choral final. La première aria généralise l'expression des paroles bibliques: nous, les chrétiens, sommes les disciples de Jésus pour lesquels on a prescrit un chemin de souffrance sur terre. Et le choral suivant confirme: la vie est remplie de « Herzeleid » (« souffrance pour le cœur ») et « der schmale Weg » (« le chemin étroit ») pour le paradis « ist trübsalvoll » (« est rempli de tribulations »). Le récitatif pousse plus loin encore ces pensées: que « l'Antéchrist » (qui, selon 1Jn2, 18) est le démoniaque anti-messie qui apparaît à la fin des temps) pourrait poursuivre les disciples du Christ « mit Schwert und Feuer » (« avec l'épée et le feu »); ils sont cependant fortifiés par le danger et la persécution. Ils ressemblent aux palmiers que l'on charge de poids pour qu'ils puissent croître plus droits et plus hauts. La seconde aria parle de confort en temps de menace et d'attaque: Dieu veille sur son Eglise; et la joie vient après la détresse et l'affliction. Le choral final, « So sei nun, Seele, deine » (« Sois maintenant toi-même, mon âme »), est une réflexion dans le style d'un monologue et une exhor-

tation de garder sa foi en Dieu.

En accord avec le texte, Bach divise le mouvement d'ouverture en deux sections. La première, avec les paroles « Sie werden euch in den Bann tun » (« Ils vous excluront des synagogues », vue traditionnellement comme le premier mouvement) – ouvre la cantate avec un duo pour ténor et basse accompagné de deux hautbois et basso continuo. La musique de Bach est une chaconne vocale-instrumentale festive basée librement sur des modèles français. Avec le traitement canonique des parties vocales, Bach imprègne les paroles d'une certaine sévérité, inexorabilité même. Dans la suite du texte, « Es kömmt aber die Zeit... » (« oui, l'heure vient... »; vu traditionnellement comme le second mouvement), la signification des paroles transforme le caractère de la musique; elle devient tumultueuse et excitée, une atmosphère que l'on reconnaît des chœurs du peuple des passions selon saints Jean et Matthieu. Le texte et la musique traitent d'horreurs futures. La partie très agitée de continuo signifie des remous et le mot « tötet » (« il tue ») est souligné deux fois par un piano mystérieux soudain et des harmonies tristes et teintées de chromatisme.

L'aria d'alto suivante (no 3) est une pièce d'un sérieux réfléchi, un duo pour voix et hautbois qui avance en larges mélodies cintrées. Avec beaucoup d'insistance et pourtant sans illustration musicale superflue, l'alto présente l'enseignement et la mnémotechnique: les chrétiens sont les disciples du Christ. Bach n'examine les détails textuels de plus près que dans la section centrale: il étire le mot « warten » (« attendre ») d'une mesure entière et souligne de même les mots « selig » (« bienheureux »), « Bann » (« expulsion ») et « Pein » (« forte souffrance »). Dans les cas de « Bann » et « Pein », il ajoute aussi toutes sortes de retards soupirants et d'assombrissement harmonique chargé d'émotion.

Le (quatrième) mouvement de choral « Ach Gott, wie manchen Herzeleid » (« Oh Dieu, tant de souffrance pour le cœur ») repose sur la première strophe de l'hymne du même nom de Martin Moller (1547-1606). Une voix de ténor, accompagnée par le continuo seulement, qui interrompt aussi la ligne vocale avec ses propres interludes, présente la strophe du choral ligne par ligne. La partie de continuo est écrite comme un *basso ostinato*, qui s'accroche résolument à son thème tout au long du mouvement. Ce thème est formé à partir de la première ligne du choral, « Ach Gott, wie manchen

Herzeleid » (« Oh Dieu, tant de souffrance pour le cœur ») mais, à la place où le texte chanté a le mot « Herzeleid », il est étendu au moyen de notes chromatiques entre les siennes – une expression figurative de chagrin, de la lamentation qui caractérise le mouvement en entier.

Le récitatif de basse (cinquième mouvement) souligne les lignes sur l'Antéchrist, « das grosse Ungeheuer » (« le grand monstre ») avec des harmonies dissonantes; à la fin, Bach le compositeur baroque ne peut pas résister à illustrer les mots « höher steigen » (« s'élever encore plus haut ») par une ligne mélodique ascendante.

L'aria de soprano (sixième mouvement) dégage une meilleure humeur. Elle traite du réconfort des chrétiens et la musique irradie la confiance. L'atmosphère n'est pas perturbée par l'image énergiquement dessinée du temps d'orage (utilisé par Bach comme métaphore pour le danger) dans la section du milieu: cela ne reste qu'un épisode.

Dans le simple mais ravissant choral final « So sei nun, Seele, deine » (« Sois toi-même, maintenant, mon âme »; septième mouvement), la strophe finale du cantique bien connu « In allen meinen Taten » (« Dans toutes mes actions ») du lyriste baroque Paul Fleming (1609-1640) est combinée à une mélodie riche de tradition: « O Welt, ich muss dich lassen » (« Oh monde, je dois te quitter » d'après « Innsbruck, ich muss dich lassen » [« Innsbruck, je dois te quitter »] de Heinrich Isaacs, c. 1500). Ce mouvement pourrait sembler familier à plusieurs auditeurs et il n'y a pas de coïncidence: quelques années plus tard, en composant la *Passion selon saint Matthieu*, Bach retourna à ce mouvement de cantate de 1724 pour la mélodie de « Ich bins, ich sollte büßen » (« C'est moi qui devrais expier »; BWV 244/10); il réutilisa la basse (à l'exception de quelques notes) et, avec elle, les suites harmoniques; seules les parties d'alto et de ténor furent essentiellement recomposées.

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (I) (Qui m'aime gardera mes commandements [I]) BWV 59

Les trois jours de fête les plus importants de l'année liturgique, Noël, Pâques et la Pentecôte, apportèrent un surcroît de travail au cantor de St-Thomas à Leipzig. En ce temps-là, chacune des trois fêtes était célébrée pendant trois jours. Le premier jour, Bach jouait une cantate le matin avec « son » premier chœur à l'office principal à l'église St-Nicolas et il la

répétait dans l'après-midi à St-Thomas. Le second jour, il présentait une autre cantate le matin à St-Thomas et l'après-midi à St-Nicolas et, le matin du troisième jour, il devait produire une nouvelle cantate à St-Nicolas. De plus, le premier jour, il devait présenter une cantate à l'office de l'église de l'université. Tout cela demandait une longue période de planification de l'organisation et du travail de composition.

Pour la première Pentecôte de Bach comme cantor à Leipzig, en 1724, il semble avoir commencé par tirer une conclusion évidente découlant de son énorme tâche; il abandonna complètement la composition de cantates entièrement nouvelles et il profita plutôt du matériel existant: pour le premier jour (28 mai), il se tourna vers la cantate écrite pour la Pentecôte à Weimar en 1714, « Erschallet, ihr Lieder » (« Résonnez, vous cantiques » BWV 172) et vers la cantate actuelle, « Wer mich liebet » (« Celui qui m'aime » BWV 59) qui avait apparemment été composée l'année précédente. Pour les cantates requises pour les lundi et mardi de la Pentecôte (BWV 173 et 184), il choisit des œuvres profanes de sa période à Köthen.

La cantate « Wer mich liebet » présente certains problèmes aux spécialistes de Bach. A en juger d'après les apparences, la partition de Bach fut écrite pour la Pentecôte en 1723. Il est clair qu'à ce moment, Bach n'était pas encore cantor de St-Thomas; d'un autre côté, même s'il ne restait que deux semaines avant son entrée officielle en fonction, il participa à l'office de l'université le premier jour de la Pentecôte (16 mai 1723). C'est pourquoi il est possible qu'il ait composé la cantate BWV 59 pour cette occasion. On doit cependant prendre deux points en considération. D'une part, Bach avait évidemment compté sur des conditions d'exécution limitées: le chœur ne chante qu'un simple choral à quatre voix, il n'y a que deux solistes (un soprano et une basse) et Bach se passe des vents et de la troisième trompette qui sera toujours présente dans les cantates festives ultérieures à Leipzig. Normalement cependant, les offices des jours de fête à l'église de l'université de Leipzig pouvaient faire appel aux mêmes forces disponibles pour l'exécution de cantates dans les églises principales.

Le second point est que la cantate de Bach est un fragment. Elle repose sur un texte publié en 1714 par le renommé théologien Erdmann Neumeister (1671-1756) de Hambourg. Ce texte suppose sept mouvements tandis que la composition

de Bach n'en compte que quatre; Neumeister inclut aussi une strophe de choral, une citation biblique et une aria. Il n'est pas clair pourquoi ces mouvements sont absents de la pièce de Bach. Dans sa forme abrégée, la cantate se termine d'une manière peu satisfaisante, avec une aria instrumentée pour des forces réduites (quatrième mouvement). On s'attendrait au moins à un choral final – et il est possible que Bach ait ajouté un tel mouvement à la Pentecôte de 1724; une des parties utilisées pour cette exécution (la basse) renferme l'indication à la fin «Chorale Segue» («choral suit»). Bach ne révéla cependant pas quel choral fut utilisé, peut-être la strophe prescrite par Neumeister, «Gott Heilger Geist, du Tröster wert» («Dieu, Esprit Saint, ô digne consolateur»).

Le texte de la cantate reprend les paroles du début de l'évangile du jour (Jn 14, 23-31) traitant du discours d'adieu de Jésus, une déclaration d'amour et de soin divins pour ceux qui l'aiment et qui gardent ses commandements. Le père, le Fils et l'Esprit Saint habiteront le cœur des hommes, dit le récitatif, ce qui sera un honneur pour nous, pauvres créatures, et quelle plénitude d'amour divin n'y aura-t-il pas! Le choral fait le lien avec le sujet actuel de la fête: la Pentecôte est la fête du Saint-Esprit auquel s'adresse le verset «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» («Viens Esprit Saint, Seigneur Dieu»), avec la demande que l'amour de Dieu soit allumé dans le cœur des croyants. La dernière aria fait l'éloge des heureux dans le cœur desquels Dieu réside et – comme une troisième dimension de l'image – ajoute l'exclamation: comme nous serons heureux quand nous vivrons avec Dieu au ciel!

La musique de Bach, qui est généralement directe et sans complication, ne requiert pas beaucoup de commentaires.

Bach confia la citation biblique d'ouverture aux deux voix solos, soprano et basse (peut-être une allusion au «nous», Dieu le Fils et Dieu le Père). L'introduction instrumentale commence aux cordes avec un bref motif nettement profilé qui, à l'entrée de la voix, est combiné aux paroles «Wer mich liebet» («Celui qui m'aime») et est entendu ensuite, avec ou sans texte, tout au long du mouvement comme si Bach essayait de graver les paroles d'ouverture dans l'auditeur comme la condition *sine qua non*, essentielle et fondamentale pour être un chrétien. L'écriture vocale est en majeure partie un duo imitatif traditionnel; à la fin cependant, Bach utilise les voix avec un effet extrême en tierces et sixtes parallèles. Le récitatif de soprano (second mouvement), d'abord accompagné

par les cordes, donne finalement à la voix complète liberté, pour ainsi dire, sur le terrain musical: accompagnée par le continuo seulement, elle répète incessamment les mots quintessentiels «dass... ihn [Gott] auch ein jeder lieben sollte» («que tout le monde l'aime [Dieu]»). Le choral puissamment harmonisé avec ses parties graves ornées de mélismes (troisième mouvement) pourrait servir de choral final ou au moins de conclusion provisoire plus convenable à cette cantate incomplète que l'aria plutôt légère à l'humeur de musique de chambre (quatrième mouvement) – et c'est pourquoi certaines copies de l'œuvre provenant des 18^e et 19^e siècles renversèrent simplement leur ordre afin de terminer de manière plus convaincante.

Il est digne de mention qu'un an plus tard, Bach «pilla» cette cantate et en réutilisa trois des quatre mouvements dans d'autres contextes. Le duo d'ouverture revint en 1725 dans une nouvelle version pour chœur à quatre voix et grand orchestre comme premier mouvement de la cantate de la Pentecôte du même nom BWV 74, et un sort semblable tomba sur l'aria de basse, maintenant pour soprano et hautbois et avec le texte «Komm, komm, mein Herze steht dir offen» («Viens, viens, mon cœur t'est ouvert»). Quant à y être, Bach transplanta le mouvement de choral dans la cantate pour le mardi de la Pentecôte 1725, «Er ruft seinen Schafen mit Namen» («Il appelle chacune de ses brebis par son nom» BWV 175) où il sert de choral final («Nun, werter Geist, ich folge dir» / «Maintenant, Esprit véritable, je vais te suivre»).

Erhöhtes Fleisch und Blut (Chair élevée et sang) BWV 173

Pour les offices religieux des second et troisième jours de la Pentecôte 1724, Bach retourna à deux cantates profanes de félicitations qu'il avait composées quand il était chef d'orchestre à la cour de Köthen (1717-1723). Leur remaniement repose sur le dit procédé de parodie: le texte profane fut remplacé par un texte religieux où le schéma des rimes, du mètre et de la structure strophique du texte de la cantate originale est copié en détail de sorte que la musique existante peut être utilisée telle quelle. La parodie était le domaine d'un poète et Bach disposait évidemment d'un poète habile (probablement le même qui avait déjà fourni des textes parodiques aux cantates pascales BWV 66 et 134. Bach pouvait se restreindre à faire de petits ajustements musicaux aux endroits où le nouveau texte ne convenait pas idéalement à la musique exist-

tante. De plus cependant, il se chargea d'amplifier l'instrumentation des deux œuvres – dont la forme originale se rapprochait plutôt du format de musique de chambre – pour s'accorder avec le format attendu d'une cantate sacrée à Leipzig.

Le processus de révision se voit particulièrement bien dans la cantate «*Erhöhtes Fleisch und Blut*» («*Chair élevée et sang*») car, dans ce cas-ci, la version originale est conservée en bon état. C'était la cantate «*Durchlauchtster Leopold*» («*Au sérénissime Leopold*» BWV 173a), une «*sérénade*» d'anniversaire pour le prince Leopold d'Anhalt-Köthen, l'employeur de Bach à Köthen. Dans le texte de la cantate, d'un auteur inconnu, la population d'Anhalt et de Köthen rend hommage au prince avec grande dévotion et fait son éloge avec le zèle baroque servile pour lequel nous ressentons peu d'empathie de nos jours. Il est un peu désarmant cependant de voir avec quelle sobriété le poète de Bach transforma la cantate pour usage religieux. Dans certains passages, le maître du ciel remplace simplement le maître terrestre. Les paroles originales «*grosser Fürst*» («*prince magnanime*») sont remplacées par «*Höchster*» («*tout-puissant*»; sixième mouvement); «*Leopold*» devient «*Dieu*» (troisième mouvement); la salutation princière «*Durchlauchtigster*» («*sérénissime*») devient «*Unendlichster*» («*éternel*»; cinquième mouvement). Le peuple d'Anhalt et de Köthen devient le peuple de Dieu; le «*wir*» («*nous*») d'Anhalt-Köthen devient le «*wir*» des chrétiens. De même, dans le second mouvement, «*Leopolds Vortrefflichkeiten*» («*les excellentes qualités de Leopold*») qui réjouissent apparemment tant son peuple, deviennent les «*grossen Dinge*» («*merveilles*») de Dieu avec nous; et, où le peuple d'Anhalt-Köthen répandait la «*Nachruhm*» («*renommée*») de Leopold, les chrétiens devraient maintenant faire de même avec «*Gottes Treue*» («*la foi en Dieu*»). Ainsi, quelques lignes de versets purent rester presque ou exactement pareilles à celles de la version antérieure.

Les parties vocales de la cantate – qui demandaient d'abord deux solistes, un soprano et une basse – furent redistribuées par Bach à un quatuor de solistes. Le finale, un duo à l'origine, fut étendu à un choral à quatre voix. L'instrumentation de deux flûtes, cordes et continuo resta telle quelle quoique l'orchestre à Leipzig fût probablement plus gros.

Dans ses dernières années, Bach n'eut presque jamais recours au remaniement de récitatifs ou de cantates en entier.

La parodie de récitatifs se montra peu pratique et souvent musicalement décevante en plus d'imposer des restrictions considérables au poète. Dans le cas actuel, l'association étroite entre le texte de la parodie et son original semble avoir aussi empêché le poète de développer ses idées et conduisit au manque de contact presque complet entre le texte et le texte de l'évangile du lundi de la Pentecôte. Seul un endroit fait une nette allusion au premier verset de l'évangile Jn 3, 16, «*Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab...*» («*Dieu a tant aimé le monde qu'il lui a donné son fils unique*») dans les premières lignes du quatrième mouvement («*Dieu a tant aimé le monde*»).

La musique de Bach ne peut pas – et n'essaie même pas – de cacher ses origines et son ton profane aura surpris les fidèles de Leipzig dont plusieurs ont certainement dû être ravis par ce qu'ils entendaient. Le cadre de cour ressort avec une clarté spéciale dans le duo ci-haut mentionné (quatrième mouvement) et dans le mouvement final. Les deux sont des menusets au caractère dansant prononcé; il serait possible de les imaginer comme des pièces purement instrumentales. Il reste un peu surprenant cependant que Bach n'ait pas essayé de compenser pour l'impression générale «*profane*» créée par l'œuvre, en introduisant par exemple un choral terminal.

Erwünschtes Freudenlicht

(Lumière de joie attendue) BWV 184

La cantate «*Erwünschtes Freudenlicht*» («*Lumière de joie attendue*») est de la même manière une pièce compagne d'«*Erhöhtes Fleisch und Blut*» et Bach semble avoir aimé à les jouer ensemble même plus tard (nous savons que ce fut le cas en 1731 par exemple). Beaucoup de ce qui a été dit au sujet de «*Erhöhtes Fleisch und Blut*» s'applique également à cette œuvre. Cette cantate est elle aussi une parodie d'une pièce de félicitations de Köthen (BWV 184a); ici cependant, l'original est perdu sauf quelques parties orchestrales qui furent réutilisées, sous forme révisée, quand la version retravaillée de la pièce fut jouée le mardi de la Pentecôte en 1724. Le texte premier ne s'y trouve pas, pas même la première ligne.

On peut assumer que les circonstances entourant l'origine du texte de la parodie furent semblables à celles d'«*Erhöhtes Fleisch und Blut*». L'évangile de ce jour (Jn 10, 1-11), développant l'image de Jésus comme étant le bon berger, est

prise plus entièrement en considération mais le principe de parodie reste le même: où, dans la parodie, nous trouvons les mots « Jésus » ou « Hirte » (« berger », l'original renfermait probablement une allusion au prince Leopold; et où maintenant le texte mentionne les chrétiens ou, figurativement, le troupeau, l'original aurait présument parlé des gens d'Anhalt-Köthen. Il est facile de deviner le texte du début du second mouvement, par exemple: « Gesegnete Christen, glückselige Herde, kommt stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein! » (« Chrétiens bénis, heureux troupeau, viens et tiens-toi avec reconnaissance aux côtés de Jésus! »)

Ici aussi, la cantate originale était pour un duo et, encore une fois, Bach n'a pas que distribué les parties solos aux quatre solistes vocaux mais il a aussi tourné le duo final en choral à quatre voix. Dans cette cantate également, le ton de cour est inmanquable. Les deux arias et le chœur final forment une suite authentique de danse: le second mouvement est un passepied chanté, le quatrième mouvement est une polonaise et le sixième mouvement, une gavotte. Par contre Bach compensa cette fois le ton profane en fournissant une strophe de choral contrastante (du cantique « O Herre Gott, dein göttlich Wort » / « O Seigneur Dieu, ta parole divine » par Anarg von Wildenfels, 1526).

En 1733, Bach réutilisa le mouvement final de la pièce de Köthen dans une autre forme de parodie, dans la cantate d'hommage « Last uns sorgen, lasst uns wachen » (« Soyons dans le deuil, faisons la garde » BWV 213), maintenant avec le texte « Lust der Völker, Lust der Deinen » (« Désir des peuples, désir des tiens »).

© Klaus Hofmann 2001

NOTES DE LA PRODUCTION

BWV 44

Cette cantate a survécu sous forme de la partition complète du compositeur même (P148) et des parties originales (St86). Les parties en incluent une pour le besson en plus de celles du continuo. Ces dernières consistent en une partie transposée un ton entier plus bas pour l'orgue et d'une autre partie non transposée avec le chiffrage de continuo de la main propre de Bach pour les premier et second mouvements. Le clavecin est partiellement utilisé dans la présente exécution.

BWV 59

Cette cantate a été transmise dans une forme étrange. Le mouvement d'ouverture ne présente pas les trois trompettes régulières mais seulement deux et aucun autre instrument à vent n'est requis dans l'œuvre. Le mouvement final n'est pas un choral mais une aria de basse. Il n'y a que deux solistes et le rôle du chœur est restreint à un choral. Le texte original est d'Erdmann Neumeister mais, des sept versets entiers des *Geistliche Poesien* (1714) desquelles le texte est tiré, Bach n'en utilise que quatre dans la composition. C'est pourquoi on pourrait supposer que l'œuvre est incomplète. La propre partition complète de Bach et les parties originales ont survécu mais, tel qu'indiqué dans le commentaire de Klaus Hofmann, le filigrane sur le papier de la partition complète n'est pas clair; cela pourrait suggérer une date pendant ou précédant la période de Leipzig. L'écriture manuscrite montre clairement les traits associés à la main de Bach en 1723. Mais Bach n'avait pas encore été nommé cantor de St-Thomas à Leipzig à la Pentecôte de 1723 et la raison de la composition de la cantate reste ainsi un mystère. Elle fut peut-être destinée à un office dans une chapelle d'université (Spitta croit que l'œuvre remonte à 1716 au cours de la période de Bach à Weimar.) A en juger d'après les filigranes, les parties existantes furent nettement écrites en 1724, voulant dire que si l'œuvre avait été jouée en 1723, les parties utilisées à cette occasion auraient été perdues.

Le BWV 172 fut joué avant le sermon et le BWV 59, après, le premier jour de la Pentecôte en 1724. On ignore si la cantate fut alors donnée conformément aux parties existantes (c'est-à-dire finissant avec une aria pour basse) ou si elle finit avec un choral de quelque description. Nous avons ajouté ici le choral de Bach « Gott heil'ger Geist, du Tröster » (le troisième verset de « Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort ») dont le texte apparaît dans les *Geistliche Poesien* comme cinquième mouvement, suivant les quatre premiers arrangements de poèmes originaux d'Erdmann Neumeister. Le mouvement final du BWV 6, où ce choral apparaît, est emprunté pour fournir l'harmonie.

© Masaaki Suzuki 2002

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 Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs 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 appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers 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 Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

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

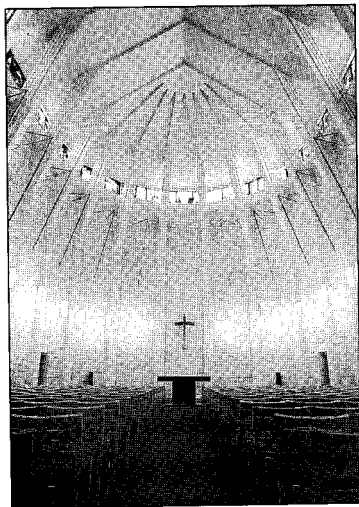
Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuivit ses études en France. Parmi ses professeurs se

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.

Après avoir obtenu son diplôme à l'université de Miyazaki au Japon, le mezzo-soprano **Mutsumi Hatano** termina ses études de maîtrise au Trinity College of Music à Londres. Son répertoire est vaste et varié, comprenant des rôles solos de la musique du moyen âge au 18^e siècle, incluant des opéras (*Dido and Aeneas* de Purcell, *Musica et Silva* dans *Orfeo* de Monteverdi, La prêtresse de Bacchus dans *Anacréon* de Rameau, Giacinta dans *L'Orontea* de Cesti et Dafne dans *Dafne* de Gagliano; elle s'est aussi produite comme membre d'ensemble dans de nombreuses exécutions de madrigaux et de cantates. Elle est également engagée dans des exécutions de la musique de Tōru Takemitsu et d'autres compositeurs modernes.

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 Colln", 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.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Erwünschtes Freudenlicht (Awaited light of joy), BWV 184

1. REZITATIV *Tenor*

Erwünschtes Freudenlicht,
Das mit dem neuen Bund anbricht
Durch Jesum, unsern Hirten!
Wir, die wir sonst in Todes Tälern irrten,
Empfinden reichlich nun,
Wie Gott zu uns den längst erwünschten Hirten sendet,
Der unsre Seele speist
Und unsern Gang durch Wort und Geist
Zum rechten Wege wendet.
Wir, sein erwähltes Volk, empfinden seine Kraft;
In seiner Hand allein ist, was uns Labsal schafft,
Was unser Herze kräftig stärket.
Er liebt uns, seine Herde,
Die seinen Trost und Beistand merket.
Er ziehet sie vom Eiteln, von der Erde,
Auf ihn zu schauen
Und jederzeit auf seine Huld zu trauen.
O Hirte, so sich vor die Herde gibst,
Der bis ins Grab und bis in Tod sie liebt!
Sein Arm kann denen Feinden wehren,
Sein Sorgen kann uns Schafe geistlich nähren,
Ja, kömmt die Zeit, durchs finstre Tal zu gehen,
So hilft und tröstet uns sein sanfter Stab.
Drum folgen wir mit Freuden bis ins Grab.
Auf! Eilt zu ihm, verklärt vor ihm zu stehen.

2. ARIE *Soprano, Alt*

Gesegnete Christen, glückselige Herde,
Kommt, stellt euch bei Jesu mit Dankbarkeit ein!
Verachtet das Locken der schmeichlenden Erde,
Daß euer Vergnügen vollkommen kann sein!

3. REZITATIV *Tenor*

So freuet euch, ihr auserwählten Seelen!
Die Freude gründet sich in Jesu Herz.
Dies Labsal kann kein Mensch erzählen.
Die Freude steigt auch unterwärts
Zu denen, die in Sündenbanden lagen,
Die hat der Held aus Juda schon zuschlagen.
Ein David steht uns bei.

1. RECITATIVE *Tenor*

Awaited light of joy,
That dawns with the new covenant
Through Jesus, our shepherd!
We, who wander through the valley of death,
Sense richly now
How God sends to us the long awaited shepherd,
Who feeds our souls
And, through word and spirit,
Turns us onto the path of righteousness.
We, his chosen people, feel his power;
Only in his hand is the succour to be found,
That richly strengthens our hearts.
He loves us who are his flock,
Who see his comfort and support.
He draws us from earthly vanities
To look upon him
And ever to rely on his grace.
O Shepherd, who gives himself for the flock,
Who loves them to the very grave and death!
His arm can defend against the enemy,
His care can give us sheep spiritual food,
When the time comes to wander through dark valleys
His gentle rod will help and comfort us.
Therefore we joyfully follow him to the grave.
Up! Hurry to him, and stand before him transfigured.

2. ARIA *Soprano, Alto*

Blessed Christians, happy flock,
Come and stand by Jesus in thankfulness.
Despise the allure of the beguiling earth
So that your delights may be perfect!

3. RECITATIVE *Tenor*

So rejoice, you chosen souls!
Joy is to be found in the heart of Jesus.
Nobody can tell of this solace.
Joy even descends to those
Who are captive in the bonds of sin,
Which the hero of Judah has already sundered.
A David protects us.

Ein Heldenarm macht uns von Feinden frei.
Wenn Gott mit Kraft die Herde schützt,
Wenn er im Zorn auf ihre Feinde blitzt,
Wenn er den bitterm Kreuzestod
Vor sie nicht scheuet,
So trifft sie ferner keine Not,
So lebet sie in ihrem Gott erfreuet.
Hier schmecket sie die edle Weide
Und hoffet dort vollkommne Himmelsfreude.

4. ARIE Tenor

Glück und Segen sind bereit,
Die geweihte Schar zu krönen.
Jesus bringt die güldne Zeit,
Welche sich zu ihm gewöhnen.

5. CHORAL

Herr, ich hoff je, du werdest die
In keiner Not verlassen,
Die dein Wort recht als treue Knecht
Im Herzn und Glauben fassen;
Gibst ihn' bereit die Seligkeit
Und läßt sie nicht verderben.
O Herr, durch dich bitt ich, laß mich
Fröhlich und willig sterben.

6. CHOR

Guter Hirte, Trost der Deinen,
Laß uns nur dein heilig Wort!
Laß dein gnädig Antlitz scheinen,
Bleibe unser Gott und Hort,
Der durch allmachtsvolle Hände
Unsern Gang zum Leben wende!

A hero's arm frees us from our enemy.
When God protects the flock with force,
When in anger he strikes the enemy,
When for their sake he does not shun
The bitter death on the cross,
No further perils will strike them,
Then they will live rejoicing in their God.
Here they will taste the rich pasture
And hope for total heavenly bliss.

4 ARIA Tenor

Joy and bliss are ready
To crown the chosen flock.
Jesus brings the golden time
To those who get to know him.

5. CHORALE

Lord, I hope that you will not
Leave anyone in peril,
Who keeps your word, like a true servant,
In his heart and faith;
You afford them bliss
And keep them from being destroyed.
O Lord, through you, I pray,
Let me die joyfully and willingly.

6. CHORUS

Good shepherd, comfort of your servants,
Leave us but your holy word!
May your gracious visage shine,
Be our God and our refuge,
Who with all-powerful hands
Turns our path to life!

Erhöhtes Fleisch und Blut (Elevated flesh and blood), BWV 173

1. REZITATIV Tenor

Erhöhtes Fleisch und Blut,
Das Gott selbst an sich nimmt,
Dem er schon hier auf Erden
Ein himmlisch Heil bestimm't,
Des Höchsten Kind zu werden,
Erhöhtes Fleisch und Blut!

1. RECITATIVE Tenor

Elevated flesh and blood,
That God accepts himself,
To which here on earth
A heavenly blessing he denotes,
To become a child of the Almighty,
Elevated flesh and blood!

[8] 2. ARIE Tenor

Ein geheiligtes Gemüte
Sieht und schmecket Gottes Güte.
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Gottes Treue auszubreiten!

[9] 3. [ARIE] Alt

Gott will, o ihr Menschenkinder,
An euch große Dinge tun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei diesem Glücke
Und so heilger Freude ruhn.

[10] 4. ARIE Baß, Sopran

Baß:

So hat Gott die Welt geliebt,
Sein Erbarmen
Hilft uns Armen,
Daß er seinen Sohn uns gibt,
Gnadengaben zu genießen,
Die wie reiche Ströme fließen.

Sopran:

Sein verneuter Gnadenbund
Ist geschäftig
Und wird kräftig
In der Menschen Herz und Mund,
Daß sein Geist zu seiner Ehre
Gläubig zu ihm rufen lehre.

Sopran, Baß:

Nun wir lassen unsre Pflicht
Opfer bringen,
Dankend singen,
Da sein offenbartes Licht
Sich zu seinen Kindern neiget
Und sich ihnen kräftig zeigt.

[11] 5. REZITATIV Sopran, Tenor

Unendlichster, den man doch Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Glut zum Himmel schwingen.

2. ARIA Tenor

A sanctified temperament
Sees and tastes the goodness of God.
Praise, sing, tune the strings,
To proclaim the faith of God!

3. [ARIA] Alto

God wants, O sons of men,
To do great things for you.
Mouth and heart, ear and vision
Cannot remain calm
With this happiness and such holy joy.

4. ARIA Bass, Soprano

Bass:

For God so loved the world,
In his mercy
He helps the poor,
That he gives us his son
To enjoy gifts of grace,
Which flow in rich streams.

Soprano:

His new covenant of grace
Is active
And will become strong
In the hearts and mouths of men,
That his spirit to his honour
Teaches the faithful to call upon him.

Soprano, Bass:

Now we let our duty
Bring sacrifices
Singing thanks,
For his light, made manifest,
Bows down to his children
And shows itself clearly.

5. RECITATIVE Sopran, Tenor

Eternal, whom one calls Father,
We want to offer you our hearts,
From our breasts that are burning with prayer
The fervent sighs will swing up to heaven.

12 6. CHOR

Rühre, Höchster, unserm Geist,
Daß des höchsten Geistes Gaben
Ihre Wirkung in uns haben.
Da dein Sohn uns beten heißt,
Wird es durch die Wolken dringen
Und Erhörung auf uns bringen.

6. CHORUS

Move, O almighty, our souls
So that the gifts of the Spirit
Are active within us.
For your son called us to pray,
Will penetrate the clouds
And bring us your answer.

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (I)

(If a man love me, he will keep my words [I]), BWV 59

13 1. DUETT Sopran, Baß

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein
Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen
und Wohnung bei ihm machen.

1. DUET Soprano, Bass

If a man love me, he will keep my words; and my father
will love him, and we will come unto him, and make our
abode with him."

14 2. REZITATIV Sopran

O, was sind das vor Ehren,
Wozu uns Jesus setzt?
Der uns so würdig schätzet,
Daß er verheißt,
Samt Vater und dem heiligen Geist
In unsern Herzen einzukehren.
O, was sind das vor Ehren?
Der Mensch ist Staub,
Der Eitelkeit ihr Raub,
Der Müh und Arbeit Trauerspiel
Und alles Elends Zweck und Ziel.
Wie nun? Der Allerhöchste spricht,
Er will in unsern Seelen
Die Wohnung sich erwählen.
Ach, was tut Gottes Liebe nicht?
Ach, daß doch, wie er wollte,
Ihn auch ein jeder lieben sollte.

2. RECITATIVE Soprano

Oh, what are these honours
That Jesus grants to us?
He who treasures us so highly
That he promises
Together with the Father and the Holy Spirit
To dwell in our hearts.
Oh, what are these honours?
Man is but dust,
A victim of vanity,
Effort and work are his tragedy.
And the purpose and aim of all misery.
How? The almighty speaks,
He wishes to choose for himself
A dwelling in our souls.
What does God's love not provide?
Oh, but that everyone might
Love him, as he wishes.

15 3. CHORAL

Komm, Heiliger Geist, Herre Gott,
Erfüll mit deiner Gnaden Gut
Deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn.
Dein brünstig Lieb entzünd in ihn'n.
O Herr, durch deines Lichtes Glanz

3. CHORALE

Come Holy Spirit, dear Lord,
Fill with your good grace
Your faithful in heart, spirit and will.
Kindle your burning love in them.
O Lord, through your radiance

Zu dem Glauben versammelt hast
Das Volk aus aller Welt Zungen;
Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen.
Alleluja, Alleluja.

[16] 4. ARIE Baß

Die Welt mit allen Königreichen,
Die Welt mit aller Herrlichkeit
Kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen,
Womit uns unser Gott erfreut:
Daß er in unsern Herzen thronet
Und wie in einem Himmel wohnet.
Ach Gott, wie selig sind wir doch,
Wie selig werden wir erst noch,
Wenn wir nach dieser Zeit der Erden
Bei dir im Himmel wohnen werden.

[17] [5. CHORAL]

(see the production notes by Masaaki Suzuki)

Gott Heil'ger Geist,
Du Tröster werth,
Gieb dein'm Volck ein'reley Sinn auf Erd.
Steh bey uns in der letzten Noth,
G'leit uns ins Leben aus dem Tod.

You have gathered to the faith
People drawn from all the world;
That your praises shall be sung, O Lord.
Halleluia, halleluia.

4. ARIA Bass

The world with all its kingdoms,
The world with all its splendour,
Yet cannot equal this splendour
With which God delights us:
That he rules in our hearts
And lives there as in heaven.
Oh God, how blessed we are.
How blessed we shall yet be
When after this earthly life
We shall dwell with thee in heaven.

[5. CHORALE]

God, Holy Spirit,
Worthy comforter,
Let your people be of one accord on earth.
Stand beside us in the last danger,
Lead us from death into life.

Sie werden euch in den Bann tun (They shall put you out of the synagogues), **BWV 44**

[18] 1. [DUETT] Tenor; Baß

Sie werden euch in den Bann tun.

[19] 2. [CHOR]

Es kömmt aber die Zeit, daß, wer euch tötet,
wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran.

[20] 3. ARIE Alt

Christen müssen auf der Erden
Christi wahre Jünger sein.
Auf sie warten alle Stunden,
Bis sie selig überwunden,
Marter, Bann und schwere Pein.

1. [DUET] Tenor; Bass

They shall put you out of the synagogues:

2. [CHORUS]

Yea, the time cometh, that whosoever killeth you
will think that he doeth God service.

3. ARIA Alto

Christians on earth must be
True disciples of Christ.
They wait upon each moment,
Until blessedly they conquer
Torments, expulsion and severe suffering.

21 4. CHORAL *Tenor*

Ach Gott, wie manches Herzeleid
Begegnet mir zu dieser Zeit.
Der schmale Weg ist trübsalvoll,
Den ich zum Himmel wandern soll.

22 5. REZITATIV *Baß*

Es sucht der Antichrist,
Das große Ungeheuer,
Mit Schwert und Feuer
Die Glieder Christi zu verfolgen,
Weil ihre Lehre ihm zuwider ist.
Er bildet sich dabei wohl ein,
Es müsse sein Tun Gott gefällig sein.
Allein, es gleichen Christen denen Palmenzweigen,
Die durch die Last nur desto höher steigen.

23 6. ARIE *Sopran*

Es ist und bleibt der Christen Trost,
Daß Gott vor seine Kirche wacht.
Denn wenn sich gleich die Wetter türmen,
So hat doch nach den Trübsalstürmen
Die Freudensonne bald gelacht.

24 7. CHORAL

So sei nun, Seele, deine
und traue dem alleine,
Der dich erschaffen hat.
Es gehe, wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe,
Der weiß zu allen Sachen Rat.

4. CHORALE *Tenor*

O God, how much heartache
Do I encounter at this time.
The narrow path is full of woe,
But I must follow it to heaven.

5. RECITATIVE *Bass*

The Antichrist,
The great monster,
Seeks by the sword and by fire
To harass Christians,
Because their teachings are offensive to him.
For he believes
That his deeds are pleasing to God.
Only Christians are like palm branches,
For through burdens they rise ever higher.

6. ARIA *Soprano*

It will ever remain the Christian hope
That God will watch over His church.
For even when the weather is stormy,
After the storm of tribulations
The sun of joy will soon smile.

7. CHORALE

So be now soul, yourself
And believe in him alone,
Who has created you.
It will go as it goes,
Your father in heaven,
He has counsel for every occasion.



Yukari Nonoshita



Mutsumi Hatano



Gerd Türk



Peter Kooij



Masaaki Suzuki