

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



BWV 66 Erfreut euch, ihr Herzen
BWV 134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß
BWV 67 Halt im Gedächtnis Jesum Christ

18

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 18: Leipzig 1724

Cantata No. 66, 'Erfreut euch, ihr Herzen', BWV 66

28'24

Kantate zum 2. Ostertag (10. April 1724)

Text: [1, 2, 3, 4, 5.] anon.; [6] Choral „Christ ist erstanden“ (ca. 1090), 3. Strophe

Tromba (ad lib.), Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. Chorus. Erfreut euch, ihr Herzen... | 9'45 |
| | <i>Tromba, Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| [2] | 2. Recitative (Bass). Es bricht das Grab und damit unsre Not... | 0'30 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | |
| [3] | 3. Aria (Bass). Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen... | 6'02 |
| | <i>Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| [4] | 4. Recitative and Arioso (Tenor, Alto). Bei Jesu Leben freudig sein... | 4'09 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| [5] | 5. Aria (Alto, Tenor). Ich furchte zwar [nicht] des Grabes Finsternissen... | 6'52 |
| | <i>Violino solo, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| [6] | 6. Chorale. Alleluja! Alleluja! Alleluja!... | 0'38 |
| | <i>Tromba, Oboe I, II, Fagotto, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |

Cantata No. 134, 'Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß', BWV 134 26'35

3. Fassung und Varianten der 1. Fassung (11. April 1724)

Text: anon.

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

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | 1. Recitative (Tenor, Alto). Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß... | 0'32 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| [8] | 2. Aria (Tenor). Auf, Gläubige, singet die lieblichen Lieder... | 5'59 |
| | <i>Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| [9] | 3. Recitative (Tenor, Alto). Wohl dir, Gott hat an dich gedacht... | 2'06 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| [10] | 4. Aria (Alto, Tenor). Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben... | 8'08 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)</i> | |

- [11] 5. Recitative (Tenor, Alto).** *Doch würke selbst den Dank in unserm Munde...* 1'42
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- [12] 6. Chorus.** *Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde...* 7'45
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)

Cantata No. 67, 'Halt im Gedächtnis Jesum Christ', BWV 67 13'39

Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti (16. April 1724)

Text: [2, 3, 5] anon.; [1] 2 Timotheus 2:8, [4] Nikolaus Herman: „Erschienen ist der herrliche Tag“ (1560), 1. Strophe,
 [6] Johannes 20:19, [7] Jakob Ebert: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (1601), 1. Strophe
Corno da tirarsi, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- [13] 1. Chorus.** *Halt im Gedächtnis Jesum Christ...* 3'14
Corno da tirarsi, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)
- [14] 2. Aria (Tenor).** *Mein Jesus ist erstanden...* 2'35
Flauto traverso, Oboe d'amore I, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)
- [15] 3. Recitative (Alto).** *Mein Jesu, heißest du des Todes Gift...* 0'26
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- [16] 4. Chorale.** *Erschienen ist der herrlich Tag...* 0'36
Corno da tirarsi, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)
- [17] 5. Recitative (Alto).** *Doch scheint fast...* 0'44
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)
- [18] 6. Aria (Bass, Chorus).** *Friede sei mit euch!...* 4'45
Flauto traverso, Oboe d'amore I, II Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)
- [19] 7. Chorale.** *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ...* 0'50
Corno da tirarsi, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists: **Robin Blaze**, alto; **Makoto Sakurada**, tenor; **Peter Kooij**, bass

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

Tuner: Toshihiko Umeoka

NEC

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yoshie Hida Mihoko Hoshikawa Naoco Kaketa Mikiko Suzuki
Alto:	Robin Blaze* Hiroya Aoki Tamaki Suzuki Yukie Tamura
Tenore:	Makoto Sakurada* Hiroyuki Harada Satoshi Mizukoshi Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij* Yoshiya Hida Tetsuya Oh'i Chiyuki Urano

Orchestra [leader: Natsumi Wakamatsu]

Tromba (trumpet) / Corno da tirarsi (slide horn):	Toshio Shimada
Flauto traverso:	Liliko Maeda
Oboe / Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe / Oboe d'amore II:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [BWV 66 solo] Paul Herrera Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada Yuko Araki Luna Oda
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki Mime Yamahiro
Contrabasso:	Seiji Nishizawa
Fagotto:	Kiyotaka Dohsaka
Cembalo:	Masaaki Suzuki Naoya Otsuka
Organo:	Naoko Imai

Erfreut euch, ihr Herzen (Rejoice you hearts), BWV 66
 On Good Friday 1724, which in that year fell on 7th April, Bach had first performed his *St. John Passion*. It was by some margin the largest work that he had produced thus far, and work on writing the piece and preparing for the performance must have occupied him for the whole of that spring, right up to the last available minute. The composition of new cantatas for the Easter festivities would have been virtually unthinkable, and so Bach turned to material that he had written earlier: for Easter Sunday he referred back to the Weimar cantata from 1715 *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* (BWV 31) and to the early work *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4), which was probably written while he was still in Arnstadt in early 1707. For Easter Monday and Tuesday, however, he turned to cantatas of a secular origin that he had composed during his period as court conductor in Köthen (1717-1723) as musical tributes to his employer, Prince Leopold of Anhalt-Köthen (1694-1728), and which he now revised for church use in collaboration with a theologically educated poet (whose name we do not know).

For the Easter Monday cantata, the raw material was provided by a congratulatory work written for the Prince's 24th birthday on 10th December 1718, the text for which started with the words *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (BWV 66a). All we have of this work is the text, by the then well-known poet Christian Friedrich Hunold (1681-1721), alias Menantes; Bach's music has unfortunately been lost – apart from the reflection that it left in its revised version for that Easter Monday. The main weight of the revision lay initially with the text author. He had to provide a so-called 'parody' – a revised text that superficially was as close as possible to the original: the strophic form, metre and rhyme scheme should ideally be similar enough for it to suite the existing music as well as the original had done; in other words, so that it could be sung perfectly well to the music. Now, however, instead of the original secular text, there was a sacred one, with a content that referred to the theme of the Easter Monday sermon. It was an unspoken understanding that the new text should also suit the basic emotion, mood and atmos-

phere of the existing music. This was by no means an easy task for a poet, whom Bach evidently did not require to work unaided; indeed, Bach took an active part himself and, where necessary, adapted his music to suit the new text. The so-called 'parody procedure' into which Bach might have fallen at the beginning of his Leipzig period, principally through pressure of work, seems increasingly to have fascinated him and to have developed within him into a perfectly valid and fully independent practice of artistic revision, which to a large extent lay behind such a perfect masterpiece as the *Christmas Oratorio* (BWV 248). Initially, however – in the early Leipzig years – we find only his first attempts, and not all of these have lasting value.

Among these first attempts is the present cantata. We cannot be certain of the details, but it could hardly be otherwise: the score and parts from 1724 are lost; Bach's score that is our only source for the work is relatively late, from around 1735. The fact that Bach took the trouble to rewrite the score indicates that he was dissatisfied with the version that had previously existed and made so many improvements that a new copy was necessary.

We do not know what developments took place in the process. It seems clear that Bach accepted the text by his 'parody poet' of 1724 in its entirety; at any rate, the wording of a Leipzig edition of the text from 1724 is identical to that found in a second edition of the text prepared for Leipzig churchgoers in 1731, and also to that in Bach's score of 1735. As suggested above, the changes principally concerned the adaptation of the music to suit the new text.

Those who attended the Easter Monday service in Leipzig in 1724, 1731 and, especially, 1735 (the occasion for which Bach's new score was written) had good cause to be satisfied: it was a vibrant example of sacred festive music that did full justice to the liturgical status of the feast day. It did not, however, have an especially close connection with the content of the gospel reading, Luke 24, 13-35, which was also the subject of the sermon: the story of the two disciples on the road to Emmaus who, perplexed and confused by the events of Good Friday and

Easter, by the crucifixion of Jesus and reports of his resurrection, strike up a conversation with another traveller, who immediately interprets the words of the old prophets with regard to current events, and in whom, when the bread is broken, they recognize Jesus. Instead, the cantata text takes up certain motifs in a general way: the motifs of doubt, of fear and of hope. 'Fear' and 'Hope' are contrasted as allegorical figures (and nobody who heard the music in Leipzig would have suspected that the personified figures of 'the bliss of Anhalt' and 'Fame' stood in their place). Doubt and hope alternate in a dialogue about the Easter miracle: the resurrection of Jesus. 'Fear' is sung by an alto, 'Hope' by a tenor; in addition the bass has what might be called a 'neutral' rôle.

The music is full of Easter joy. The three main movements – an opening chorus and the two arias – are in major keys; all three are in triple time, and moreover also in the fashionable tripartite *da capo* form. The opening chorus is lent a special brilliance by the solo trumpet; its temperament is displayed by fanfare motifs and its agitated orchestral writing (on occasion the strings rise to unusual heights, up to a high A). It then surprises us with a contrasting middle section that begins with impassioned 'cloudiness', tells of 'sadness, fear and anxious timidity' and then gradually returns to something approaching the initial jubilation, the orchestra taking up all sorts of motifs from the main section.

Exhilarated praise also characterizes the bass aria 'Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen' ('Let a song of thanks ring out to the Almighty'; in the original 'Traget, ihr Lüfte, den Jubel von hinnen, bringet dem Himmel unsterbliches Lob! Leopold lebet, in welchem wir leben, Leopold herrschet, dem Himmel ergeben, welcher den göttlichen Prinzen erhob' ['Carry hence, ye airs, the jubilation, bring the heavens immortal praise! Leopold lives, in whom we live, devoted to heaven which raised up the divine prince']). The wide-ranging instrumental episodes in this aria, in which the first oboe and first violin appear several times as soloists, must have been especially pleasing to the Köthen court, which was especially fond of chamber music, but it must also have delighted the Leipzig

audiences. The same applies to the duet aria 'Ich fürchte zwar des Grabes Finsternissen' ('I fear indeed the darkness of the grave') with its virtuosic solo violin part. Again and again we hear fanfare motifs here which, in the Leipzig parody version, the author has on occasion successfully combined with the word 'siegen' ('be victorious').

Bach's Easter cantata ends with the end of the mediæval song 'Christ ist erstanden' – the only new musical component in the work.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (A heart that knows its Jesus), BWV 134

Bach's cantata for Easter Tuesday, which in 1724 fell on 11th April, is a twin sister of the Easter Monday cantata *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66). Both works originated from congratulatory, secular pieces from Köthen, and apparently the two formed an inseparable pair in Bach's work as cantor in Leipzig: they were performed together at Easter not only in 1724 but also in 1731, and it would seem that both were revised extensively by the composer around 1735 – probably for a further performance of the pair on the second and third days of the Easter festival.

The sisterly relationship between the two cantatas goes back to their earliest stages: the text of the original version of this cantata, too, was by the poet Christian Friedrich Hunold (1681-1721). Moreover, as regards the date of composition, Bach's original composition – *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* (BWV 134a) – was an immediate neighbour of the birthday cantata for Prince Leopold and was first heard three weeks after the royal birthday, as a new year's tribute to the House of Anhalt-Köthen in 1719. Again, the poet's words of congratulation were sung by two allegorical figures, 'Time' and 'Divine Providence', one more backward-looking, the other forward-looking, but both filled with optimism and divine faith both in future 'happy times', mentioned in the final chorus and also in heavenly mercy and blessing for the small principality.

Bach must have used the same 'parody poet' both here and in *Erfreut euch, ihr Herzen*. He confined himself to six of the eight original movements: three recitatives,

two arias and the final chorus. Perhaps profiting from his experience with the earlier cantata, this time he did without fixed allegorical rôles and thus gained greater freedom in the configuration of the content. The weaknesses of the poetry are nevertheless obvious: constrained as he was by the original material, he could not manage to develop the theological ideas on a larger scale. The text remains generalized, in praise of Jesus' sacrifice, in gestures of gratitude and in the glorification of the resurrected Jesus; it also hovers around the Easter story without direct biblical reference, not even paying heed to the gospel reading for Easter Tuesday – Luke 24, 36-47.

Bach seems to have been unconcerned by all this. Perhaps it was sufficient for him that the Leipzig clergy read the prescribed text exactly; perhaps he did not regard it as necessary for the cantata to follow it in every detail. At any rate, he remained faithful to the parody text of 1724 and, when revising the work, did not touch the text but only amended his own music. Above all the revisions affected the recitatives, which eventually (in the 1735 revision) he recomposed entirely, with improved and more vivid text declamation. The arias were not wholly spared, however, and eventually a work that started out as a rather makeshift parody became a splendid and successful sacred cantata.

Admittedly, the work makes no attempt to conceal its secular origins: biblical quotations and hymns are absent, and overall the tone is one of meriment reflecting 'worldly inclination' if not quite 'worldliness'. The first aria, 'Auf, auf, auf, Gläubige' ('Rise up, ye faithful'), unmistakably follows the dance pattern of the courtly *passepied*. The duet aria 'Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben' ('We thank and praise you for your ardent love'), in which the first violin constantly stands out like a concerto soloist, is based on the words 'Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten' ('Future times do battle and conquer'), and the 'battle' was originally expressed in the music in the sense of 'concertare'. In the parody version this keyword occurs almost unnoticed in the middle section, in the phrase 'die streitende Kirche' ('the militant church'). The final chorus is a spiritual transformation of

the new year's optimism of the original, again in the 'secular' dance rhythm of the *passepied*. When listening to this finale, it is easy to believe that Bach found it hard to adapt to life in Leipzig after his time in Köthen and that, as he later expressed in a letter to his old friend Georg Erdmann (1730): 'at first [it was] by no means proper to go from being a Kapellmeister to being a cantor'.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ (Remember that Jesus Christ), BWV 67

For musically receptive members of the congregation in St. Thomas's in Leipzig on Quasimodogeniti Sunday in 1724, the easily remembered motif that serves as a musical motto for the entire first movement of this cantata, 'Halt im Gedächtnis Jesum Christ' ('Remember that Jesus Christ...') must have resounded long in the memory. It is a signal-like idea, based on a triad: initially presented by the horn, it is then taken up in all the other parts, especially the vocal parts, and is heard no less than twenty times. Sometimes it begins with an extra long note which, where it is sung, is used for the word 'halt' ('remember'); the long-held note thus symbolizes the retention of an idea in the memory. The biblical text of the opening chorus, after 2 Timothy 2,8 is in a sort of *concertante* motet style. The second textual element, 'der auferstanden ist von den Toten' ('was raised from the dead') is also treated in the manner of a motet; it is allocated its own musical theme, likewise with a concise melodic structure, in which the central word 'auferstanden' ('raised') is both emphasized and also illustrated by a long, ascending *coloratura*. The internal musical activity of the movement consists to a large extent of the contrapuntal combination of these two themes.

Quasimodogeniti Sunday, a week after Easter, is traditionally associated with the main Easter event – the resurrection of Jesus. The prescribed gospel reading, John 20, 19-31, tells how the resurrected Jesus appears before the frightened disciples who have secretly gathered ('for fear of the Jews') and speaks the words 'Peace be unto you', and goes on to relate about Thomas who, when he hears about this, is sceptical and unwilling to believe it until, a little later, he himself encounters Jesus.

The unknown poet has very skilfully taken up motifs from the gospel and placed them in a contemporary context: fear, doubt and insecurity affect latter-day Christians just as they once affected the disciples. Admittedly Christ was victorious, but we are still surrounded by war, danger and dispute. This is the underlying idea behind the text of the tenor aria and the subsequent alto recitative with an inbuilt chorale strophe. In the tenor aria 'Mein Jesus ist erstanden' ('My Jesus has risen'), like in the introductory chorus, Bach has taken pains to make the music pictorial: the word 'erstanden' ('risen') is associated with a beautiful ascending *coloratura*; the words 'was schreckt mich noch' ('Why am I frightened any more?') are effectively interspersed with short pauses, like moments of fear. The introduction of a four-part chorale into the alto recitative is a highly unusual step, which must have greatly surprised Bach's Leipzig audience. Another original feature is that the text author has integrated the well-known Easter strophe 'Erschienen ist der herrlich Tag' ('The wonderful day has appeared'; text and melody by Nikolaus Herman, 1560) into the context of the recitative and, so to speak, introduced it like a quotation, as 'ein Loblied, welches wir gesungen [haben]' ('A hymn of praise which we sang').

The final section of the recitative marks a change of intellectual direction, like the solution to the problem: Christ is the prince of peace; it is he who brings us peace. In terms both of its text and its music, the aria which follows is, in fact, a genuine operatic scene: Christ – embodied by the solo bass singer – appears to the disciples with the words 'Friede sei mit euch' ('Peace be unto you'), and the believers to whom he appears – the believers of the present day – consider themselves fortunate: they sing 'Wohl uns' ('Well for us'), and also that Jesus helps us in our struggle, helps us to achieve peace; he may also help us to conquer death. Bach resorts to unconventional means; he shows himself as a musical dramatist and, in the process, stresses the element of contrast: he comments upon the words of the faithful with agitated, tumultuous string figures, whilst Jesus' peace greeting sounds calmly and majestically, embedded in pastoral wind sonorities. The beautiful, simple concluding chorale (Jakob Ebert, 1601)

once more confirms that Jesus is the 'prince of peace'.

Bach seems to have valued the aria 'Friede sei mit euch' ('Peace be unto you') especially highly: around 1738 he used it again, in parody form, as the first movement of the *Gloria* section of his *A minor Mass* (BWV 234) – here, too, in the context of a wish for peace: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax* – Glory to God in the highest and peace on earth.

© Klaus Hofmann 2001

PRODUCTION NOTES

Problems presented in the performance of BWV 66

BWV 66 is a parody of the cantata BWV 66a, which was written to celebrate the birthday of Leopold, Prince of Anhalt-Köthen, on 10th December 1718. The music of the original work has disappeared, however, and all that remains is the libretto by Christian Friedrich Hunold (alias Menantes). Bach's own manuscript (P 73) of the score of BWV 66 used at the first performance on 10th April 1724 still survives, but the parts have been lost and there are doubts as to how the work came into being. Bach normally parodied a work in a manner involving a total reworking of the score in his own hand only when the revision of the musical content was extensive, and it seems therefore that in this particular case there were major differences between the original and the revised work.

The trumpet in the specification of instrumentation on the title page is referred to as *se piace* (optional), and it therefore seems likely that there were no trumpets in the original version.

If each of the choral parts is taken by more than one singer, doubts remain as to whether the duet for bass and alto at the beginning of the section marked *Andante* in the second half of the first movement of BWV 66 should be performed solo. This piece was probably originally the finale of BWV 66a, but the rôles of 'Fama' (the goddess of fame) and 'Glückseligkeit Anhalts' (the happiness of Anhalt) are given to the alto and bass in BWV 66a, and it thus seems certain that this section was sung solo. Although it

may be assumed that BWV 66 should be performed in this manner, there are no indications to this effect in the extant manuscript, and any decision on this matter can only be based on effectiveness in performance.

Materials for BWV 134 and performance problems

As with BWV 66, this work is a parody, in this case of BWV 134a, which also had a libretto by Hunold and was performed at Köthen on 1st January 1719. The score and the parts incorporate revisions to the libretto for performance on the third day of Easter (11th April) 1724 (although with omission of the fifth and sixth movements from the original work). A part of Bach's own manuscript (P1138) and the parts (St18) are still extant. BWV 134 was performed again on 27th March 1731 and may well have been revived yet again in 1735. Three recitatives were wholly rewritten on these occasions, but the performances were given with the addition of corrections to the original parts and, since further corrections were made later, it seems likely that Bach produced his own new manuscript of the score (P44). There are considerable differences between this score and the corrected parts (St18), indicating that the full score dates from later than the parts, but there are no extant parts compiled directly on the basis of the later score. In the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition), the version performed in 1724 is considered as the first edition, the version with the revised recitatives as the second edition, and the final manuscript score (P44) as the third edition. The third edition is contained in the main section and the recitatives from the first version as they existed prior to revision are included in the appendix.

As mentioned in the Foreword, the revision of the recitatives clearly brought them closer to the libretto, and there is no alternative but to perform the third edition.

Problems presented in the performance of BWV 67

The manuscript score (P95) and the parts (St40) used at the first performance of this cantata still exist. There was originally no *flauto traverso* included in the second movement, and Bach added a part for this instrument in his own hand at a later date. It is unclear, however, as to whether

this part was included at the time of the first performance or when the work was subsequently revived.

One of the principal difficulties presented when performing this work involves the *corno da tirarsi* (slide horn) required in the first, fourth and seventh movements: it is unclear to which instrument this refers. We in the Bach Collegium Japan have attempted to recreate Bach's original idea, and Toshio Shimada has developed a slide horn which can be used in performances of this work. In the original parts, however, only the first movement is written for a transposing instrument, and the fourth and seventh movements are written at concert pitch. There is thus no way of resolving doubts as to whether a different type of instrument was used for these pieces or whether the change is related to the type of piece.

There are two extant continuo parts with figuring contained among the original parts (St40), both figured by Bach himself. One is scored for organ and is transposed down a major second, and there is a strong probability that the other, notated at concert pitch, was used by a harmony instrument not requiring transposition, such as the harpsichord.

© Masaaki Suzuki 2001

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

The Bach Collegium Japan is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal perfor-

mances 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 debut 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 debut 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 'Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik' by the Federal Republic of Germany.

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

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, spe-

cializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegrinfolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegrinfolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirano. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Niki Kai Opera.

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



Erfreut euch, ihr Herzen, BWV 66

Am Karfreitag 1724, dem 7. April des Jahres, hatte Bach zum erstenmal seine *Johannes-Passion* aufgeführt. Sie war das bei weitem größte Werk, das er bis dahin geschaffen hatte, und Komposition und Aufführungsvorbereitungen werden ihn das ganze Frühjahr über bis zum letzten Augenblick vollauf beschäftigt haben. An neue Kantaten für das Osterfest war da wohl kaum zu denken gewesen, und Bach beschränkte sich denn auch hierbei und griff auf schon Vorhandenes zurück: für den Ostersonntag auf die Weimarer Kantate *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* (BWV 31) aus dem Jahre 1715 und auf das wahrscheinlich noch in Arnstadt Anfang 1707 entstandene Frühwerk *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4), für den Ostermontag und den Osterdienstag aber auf ursprünglich weltliche Kantaten, die er in seiner Köthener Hofkapellmeisterzeit (1717-1723) als Huldigungsmusiken für seinen Dienstherrn, den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728), geschaffen hatte, und die er nun in Zusammenarbeit mit einem theologisch gebildeten Leipziger Textdichter (dessen Namen wir nicht kennen) zu Kirchenkantaten umarbeitete.

Für die Ostermontagskantate diente als Grundlage eine Glückwunschmusik zum 24. Geburtstag des Fürsten am 10. Dezember 1718 mit dem Textbeginn *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (BWV 66a), von der wir leider nur noch den Text aus der Feder des damals wohlbekannten Poeten Christian Friedrich Hunold (1681-1721) alias Menantes besitzen, wohingegen Bachs Musik bedauerlicherweise verschollen ist – abgesehen von dem Abglanz, den sie in der Umarbeitung als Kirchenkantate für eben jenen Ostermontag hinterlassen hat. Die Hauptlast der Umarbeitung lag zunächst einmal beim Textbearbeiter. Er hatte eine sogenannte „Parodie“ zu schaffen: eine Umdichtung, die dem Originaltext äußerlich möglichst ähnlich war, ihr in der Strophenform, im Versmaß und Reimschema soweit glich, daß sie auf die dazu vorhandene Musik im Idealfall ebenso gut paßte wie das Original, also auch ebenso gut mit dieser Musik gesungen werden konnte – nur daß sie an Stelle des ursprünglichen nun einen geistlichen, und zwar einen auf das Predigt-

thema des Ostermontags bezüglich Inhalt hatte, wobei stillschweigend vorausgesetzt wurde, daß der neue Text auch zum „Affekt“, zur Grundstimmung der vorhandenen Musik, paßte. Das war keine leichte Aufgabe für den Dichter, und Bach überließ sie offenbar diesem auch nicht allein, sondern beteiligte sich und paßte, wo es nötig war, wiederum auch seine Musik dem neuen Text an. Das sogenannte „Parodieverfahren“, auf das Bach zu Beginn seiner Leipziger Zeit hauptsächlich aus Arbeitsbedrängnis verfallen sein dürfte, scheint ihn bald zunehmend fasziniert zu haben und entwickelt sich bei ihm nach und nach zu einer vollgültigen und äußerst differenzierten künstlerischen Umarbeitungspraxis, der wir beispielsweise zu einem guten Teil ein so vollendetes Meisterwerk wie das *Weihnachtsoratorium* (BWV 248) verdanken. Am Anfang, in den frühen Leipziger Jahren, stehen allerdings noch erste Versuche, bei denen nicht alles auf Dauer Bestand haben sollte.

Dazu zählt auch unsere Kantate. Wir kennen die Einzelheiten nicht, aber es kann fast nicht anders gewesen sein: Partitur und Aufführungsstimmen von 1724 sind verloren; die Partitur Bachs, die uns als einzige Quelle vorliegt, stammt aus relativ später Zeit, um 1735. Die Tatsache, daß Bach sich die Mühe gemacht hat, die Partitur neu zu schreiben, deutet darauf, daß er mit der bis dahin vorliegenden Fassung unzufrieden war und daran soviel Verbesserungen vorgenommen hat, daß eine Neuschrift erforderlich wurde.

Welche Entwicklungsschritte hier stattgefunden haben, wissen wir nicht. Bach hat den Text seines Parodiedichters von 1724 offenbar voll akzeptiert; jedenfalls kehrt der Wortlaut des Leipziger Textdruckes von 1724 in einem 1731 wiederum für die Leipziger Gottesdienstbesucher veranstalteten Textdruck und dann auch in Bachs Partitur aus der Zeit um 1735 unverändert wieder. Die Veränderungen bestanden wohl hauptsächlich, wie angedeutet, in der Anpassung der Musik an den neuen Text.

Die Leipziger Gottesdienstbesucher am Ostermontag 1724 und 1731, vor allem aber an jenem Ostermontag um 1735, für den Bachs Partiturneuschrift entstand, konnten wirklich zufrieden sein: Es war eine beschwingte geist-

liche Festmusik, die dem liturgischen Rang des Festtages vollauf gerecht wurde. Nicht sehr eng allerdings band sie sich an den Inhalt der Evangelienlesung, Lukas 24, 13-35, über die auch gepredigt wurde, den Bericht von den Erlebnissen der beiden Jünger auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus, die, ratlos und verwirrt von den Karfreitags- und Osterereignissen, von der Kreuzigung Jesu und Berichten über seine Auferstehung, mit einem weiteren Wanderer ins Gespräch geraten, der ihnen alsbald die Worte der alten Propheten auf das aktuelle Geschehen hin deutet und in dem sie plötzlich, beim Brotbrechen in der Herberge, Jesus erkennen. Eher allgemein nimmt der Kantatentext bestimmte Motive daraus auf, das Motiv des Zweifels, der Furcht, und das Motiv der Hoffnung. „Furcht“ und „Hoffnung“ werden einander als allegorische Personen gegenübergestellt (und kein Leipziger Zuhörer ahnte, daß dahinter ursprünglich die personifizierte „Glückseligkeit Anhalts“ und „Fama“ – der Ruhm – standen), Glaubenszweifel und Glaubenshoffnung tauschen sich im Dialog aus über das Osterwunder: die Auferstehung Jesu. Die „Furcht“ singt in Alt-, die „Hoffnung“ in Tenorlage; hinzu kommt, als sozusagen neutrale Rolle, der Solobaß.

Die Musik ist erfüllt von Osterjubil. Die drei Hauptsätze, der Eingangschor und die beiden Arien, stehen in Durtonarten, alle drei auch im Dreiermetrum, alle drei übrigens auch in der modischen dreiteiligen Dacapo-Form. Der Eingangschor erhält besonderen Glanz durch die mitwirkende Solotrompete und entfaltet Temperament mit seiner Fanfarenmotivik und seinem bewegten Orchestersatz, der die Streicher bisweilen in ungewohnte Höhen bis zum dreigestrichenen a führt, überrascht dann mit einem kontrastierenden Mittelteil, der mit affektiver „Eintrübung“ beginnt, von Trauer, Furcht und „ängstlichem Zagen“ handelt und dann allmählich – im Orchester mit allerhand Rückgriffen auf die Motive des Hauptteils – in die Nähe des ursprünglichen Jubels zurückkehrt.

Beschwingter Lobpreis kennzeichnet auch die Baß-Arie „Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen“ (im Original: „Traget, ihr Lüfte, den Jubel von hinnen, bringet dem Himmel unsterbliches Lob! Leopold lebet, in welchem wir leben, Leopold herrschet, dem Himmel ergeben,

welcher den göttlichen Prinzen erhob.“). Die weiträumigen instrumentalen Episoden der Arie, in denen verschiedentlich erste Oboe und erste Violine konzertierend hervortreten, mögen an dem der Kammermusik ergebenden Köthener Hofe besonders gefallen, aber ebenso wohl auch die Leipziger entzückt haben. Gleiches gilt für die Duettarie „Ich fürchte zwar des Grabes Finsternissen“ mit ihrem virtuos Soloviolinpart. Immer wieder klingt hier Fanfarenmotiv an, die sich in der Parodiefassung des Leipziger Textbearbeiters verschiedentlich glücklich mit dem Textwort „siegen“ verbindet.

Mit dem Schluß des mittelalterlichen Liedes „Christ ist erstanden“ – als einzigem musikalisch neuem Bestandteil – endet die Ostermusik des Thomaskantors.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß, BWV 134

Bachs Kantate zum Osterdienstag, dem 11. April des Jahres 1724, ist gleichsam ein Zwillingsgeschwister der Ostermontagskantate *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66). Mit ihr teilt sie den Ursprung aus einer weltlichen Köthener Glückwunschkantate; und offenbar waren die beiden Werke in Bachs Leipziger Kantorenpraxis ein unzertrennliches Paar: Nicht nur an Ostern 1724, sondern auch 1731 wurden sie beide gemeinsam aufgeführt, und wie es scheint dann auch beide um 1735 von Bach gründlich revidiert – vermutlich wiederum für eine gemeinsame Aufführung am 2. und 3. Osterfesttag.

Die Geschwisterbeziehung der beiden Kantaten reicht bis zu den Ursprüngen zurück: Auch der Text der Urfassung unserer Kantate stammt aus der Feder des Poeten Christian Friedrich Hunold (1681-1721); die Originalkomposition Bachs – *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* (BWV 134a) – war in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zu jener Geburtstagskantate für Fürst Leopold entstanden und drei Wochen nach jenem Geburtstag erklangen als Glückwunschkantate auf das fürstlich Anhalt-Köthnische Haus zum Neujahrstag 1719. Wieder hatte der Dichter die Glückwünsche zwei allegorischen Personen in den Mund gelegt, der „Zeit“ und der „Göttlichen Vorsehung“, die eine mehr zurück-, die andere vorausblickend, dabei beide erfüllt von Optimismus und Gottvertrauen auf

künftige „glückselige Zeiten“, wie es im Schlußchor heißt, auf Gnade und Segen des Himmels für das kleine Fürstentum.

Bachs Leipziger Parodiedichter wird derselbe gewesen sein wie bei *Erfreut euch, ihr Herzen*. Er beschränkt sich auf sechs der acht Originalsätze, übernimmt drei Rezitative, zwei Arien und den Schlußchor. Vielleicht von Erfahrungen bei der Umdichtung der vorausgehenden Kantate profitierend, verzichtet er diesmal auf allegorische Rollenfestlegung und gewinnt damit mehr Freiheit der inhaltlichen Gestaltung. Die Schwächen der Dichtung liegen dennoch auf der Hand: Unter dem Zwang der Vorlage gelingt es nicht, einen theologischen Gedanken weiträumiger zu entfalten, der Text verharrt im Allgemeinen, im Lobpreis der Opfertat Jesu, in Gesten der Dankbarkeit und der Verherrlichung des Auferstandenen, kreist gleichsam um das Ostergeschehen ohne konkreten biblischen Bezug; auch die Evangelienlesung des Osterdienstags, Lukas 24, 36-47 – wahrlich kein geringer Gegenstand: der auferstandene Jesus erscheint den Jüngern in Jerusalem –, bleibt unberücksichtigt.

Bach scheint sich daran nicht gestört zu haben. Vielleicht genügte es ihm, daß die Leipziger Prediger das vorgeschriebene Evangelium genau auslegten, vielleicht hielt er es nicht für notwendig, daß die Kantate das genauso konkret tat. Jedenfalls hat er an dem Parodietext von 1724 festgehalten und nicht etwa die Worte, sondern nur seine Musik der Revision unterzogen. Betroffen waren vor allem die Rezitative, die er schließlich, bei der Überarbeitung um 1735, ganz neu komponierte, mit verbesserter und eindringlicherer Textdeklamation; aber auch die Arien blieben nicht verschont. Und so wurde am Schluß aus der einst eher notdürftigen Parodie eine prächtige, vollgültige Kirchenkantate.

Freilich, ihren weltlichen Ursprung verleugnet sie auch weiterhin nicht: Es fehlen Bibelwort und Kirchenlied, und insgesamt herrscht hier ein Ton wenn nicht „weltlicher“, so doch „weltzugewandter“ Fröhlichkeit. Die erste Arie, „Auf, auf, auf, Gläubige“ folgt unverkennbar dem Tanzmuster des höfischen Passetied. Die Duettarie „Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben“, die immer

wieder die 1. Violine konzertierend hervortreten läßt, hat zum Hintergrund die Worte „Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten“, und jenes „Streiten“ war ursprünglich im Sinne von „concertare“ (streiten) musikalisch ausgedrückt; eher unauffällig kehrt das Stichwort auch in der Parodiefassung im Mittelteil wieder in der Wendung „die streitende Kirche“. Der Schlußchor wendet den Neujahrs-Optimismus des Originals ins Geistliche, freilich wieder im „weltlichen“ Tanzrhythmus des Passepied. Wenn man dieses Finale hört, kann man schon glauben, daß Bach der Schritt von Köthen nach Leipzig nicht gefallen war und daß es ihm, wie er später, 1730, in einem Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann bekennt, „anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ, BWV 67

Lange noch mag es den musikalisch Empfindlichen unter den Gottesdienstbesuchern zu St. Thomae in Leipzig am Sonntag Quasimodogeniti 1724 in den Ohren nachgeklungen haben, jenes einprägsame Motiv, das als musikalisches Motto den ganzen Eingangssatz der Kantate durchzieht: „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, eine Art Signalmotiv, auf dem Dreiklang aufgebaut und zuerst vom Horn vorgetragen, dann aber auch von allen anderen, insbesondere den Chorstimmen übernommen und insgesamt zwanzig Mal erklingend, dabei teils mit einer vorangestellten überlangen Note beginnend, die, wo sie mit Text verbunden ist, das Wort „halt“ trägt und mit dem „Festhalten“ der Note das Im-Gedächtnis-Festhalten symbolisiert. Der biblische Text des Eingangschors nach 2. Timotheus 2,8 ist in einer Art konzertantem Motettenstil behandelt. Nach Motettenart ist auch die zweite Texteinheit, „der auferstanden ist von den Toten“, mit einem eigenen musikalischen Thema versehen, ebenfalls einem prägnanten Melodiegebilde, bei dem das zentrale Wort der Botschaft, „auferstanden“, durch eine lange, aufsteigende Koloratur zugleich hervorgehoben und illustriert wird. Das innermusikalische Geschehen des Satzes besteht zu einem guten Teil aus der kontrapunktischen Verbindung beider Themen.

Der Sonntag Quasimodogeniti, eine Woche nach Ostern, steht traditionell im Banne des Ostergeschehens: der Auferstehung Jesu. Das vorgeschriebene Evangelium, über das auch üblicherweise gepredigt wurde, Johannes 20, 19-31, berichtet, wie der Auferstandene den verängstigten Jüngern, die sich heimlich versammelt haben („aus Furcht vor den Juden“, wie es heißt), erscheint mit den Worten „Friede sei mit euch“; und es erzählt weiter von dem Jünger Thomas, der, als er hiervon erfährt, zweifelt und nicht glauben will, bis er, wenig später, Jesus selbst begegnet.

Der unbekannte Textdichter hat mit viel Geschick Motive aus dem Evangelium aufgenommen und in einen aktuellen Bezug gerückt: Angst, Zweifel und Unsicherheit bedrängen wie einst die Jünger, so auch den Christen der Gegenwart: Gewiß, Christus hat gesiegt; aber um uns herrscht weiterhin Krieg, Gefahr, Anfechtung. Das ist der Grundgedanke des Textes der Tenorarie und des nachfolgenden Altrezitativs mit der eingeschalteten Choralstrophe. In der Tenorarie „Mein Jesus ist erstanden“ hat Bach sich ähnlich um Bildhaftigkeit bemüht wie im Eingangschor: das Wort „erstanden“ ist mit einer schönen Koloratur nach oben verbunden, die Worte „was schreckt mich noch“ sind effektiv voll mit kurzen Pausen, gleichsam Schrecksekunden, durchsetzt. Die Einbeziehung eines vierstimmigen Choralis in das Altrezitativ ist eine ganz ungewöhnliche Maßnahme, die Bachs Leipziger Zuhörer wohl nicht wenig überrascht haben mag. Originell ist dabei auch, daß der Dichter die bekannte Osterstrophe „Erschienen ist der herrlich Tag“ (Text und Melodie: Nikolaus Herman, 1560) inhaltlich in den Rezitativzusammenhang integriert und gleichsam als Zitat einführt, als „ein Loblied, welches wir gesungen [haben]“.

Der Schlußteil des Altrezitativs bringt eine gedankliche Wende, gleichsam die Lösung des Problems: Christus ist der Friedefürst; er ist es, der Frieden bringt. Die nun folgende „Aria“ ist eigentlich textlich wie musikalisch eine regelrechte Operszene: Christus – verkörpert durch die solistische Baßstimme – erscheint den Jüngern mit den Worten „Friede sei mit euch“; und die Gläubigen, denen er erscheint – die Gläubigen der Gegenwart –, preisen sich

glücklich: „Wohl uns“, singen sie, und weiter: Jesus hilft uns kämpfen, verhilft uns zum Frieden; er möge uns auch helfen, den Tod zu überwinden. Bach greift zu ungewöhnlichen Mitteln, zeigt sich als Musikdramatiker und setzt dabei auf Kontrast, kommentiert die Worte der Gläubigen mit aufgeregt-tumultuösen Streicherfiguren, der Friedensgruß Jesu aber erklingt ruhig und majestätisch, eingebettet in pastoralen Bläserklang. Der schöne, schlichte Schlußchoral (Jakob Ebert, 1601), bekräftigt noch einmal: Jesus ist der „Friedefürst“.

Bach scheint die Arie „Friede sei mit euch“ besonders geschätzt zu haben: Um 1738 kehrt sie in seiner *A-Dur-Messe* (BWV 234) in parodierter Form als Eröffnungssatz des *Gloria*-Teils wieder, auch hier in Verbindung mit einem Friedenswunsch: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax* – Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden.

© Klaus Hofmann 2001

ANMERKUNGEN ZUR EINSPIELUNG

Probleme bei der Aufführung von BWV 66

BWV 66 ist eine Parodie der Glückwunschkantate BWV 66a, die anlässlich des Geburtstags Leopolds, Fürst von Anhalt-Köthen, am 10. Dezember 1718 komponiert worden war. Die Partitur des Originals indes ist verloren; allein das Libretto von Christian Friedrich Hunold (alias Menantes) ist überliefert. Zwar existiert Bachs eigenhändiges Manuskript (P 73) der Partitur von BWV 66, die bei der Aufführung am 10. April 1724 benutzt wurde, doch sind die Stimmsätze verloren, wie auch die Entstehungsumstände ungewiß sind. Üblicherweise fertigte Bach bei der Parodie eines Werkes nur dann eine neue eigenhändige Partitur an, wenn er die musikalische Substanz erheblich veränderte – es ist also anzunehmen, daß in diesem besonderen Fall größere Unterschiede zwischen dem Original und seiner Bearbeitung existierten.

In den Besetzungangaben auf der Titelseite wird die Trompete als *se piace* (ad libitum) aufgeführt, und man darf annehmen, daß es in der Originalversion keine Trompeten gab.

Wenn jede der Chorstimmen von mehr als einem Sänger übernommen wird, dann ist fraglich, ob das Duett für Bass und Alt am Anfang des *Andante*-Abschnitts in der zweiten Hälfte des ersten Satzes von BWV 66 solistisch ausgeführt werden soll. Wahrscheinlich war dieses Stück ursprünglich das Finale von BWV 66a, doch sind die Rollen der „Fama“ (Personifikation des Gerüchts) und der „Glückseligkeit Anhalts“ in BWV 66a dem Alt und dem Bass zugewiesen, so daß eine solistische Ausführung dieses Abschnitts anzunehmen ist. Gleichwohl gibt es im vorhandenen Manuskript hierzu keinerlei Angaben; jede Entscheidung darüber muß sich also allein auf die Überzeugungskraft der Aufführung berufen.

Die Quellenlage bei BWV 134 und Probleme der Aufführung

Auch diese Kantate parodiert eine andere Kantate – die Kantate BWV 134a, die ebenfalls nach einem Libretto von Hunold entstand und am 1. Januar 1719 in Köthen aufgeführt wurde. Partitur und Stimmen enthalten Änderungen am Libretto für eine Aufführung am dritten Osterfesttag (11. April) 1724 (wenngleich der fünfte und sechste Satz des Originals ausgelassen wurden). Ein Teil des Bachschen Manuskripts (P 1138) und die Stimmen (St 18) sind erhalten. BWV 134 wurde am 27. März 1731 und vielleicht auch im Jahr 1735 wieder aufgeführt. Hierzu wurden drei Rezitative gänzlich neu geschrieben, doch führte man das Werk aus den mit Änderungen versehenen Originalstimmen auf; da später noch weitere Änderungen folgten, liegt es nahe, daß Bach ein eigenes neues Partiturmanuskript (P 44) anfertigte. Zwischen dieser Partitur und den korrigierten Stimmen (St 18) gibt es beträchtliche Unterschiede, so daß die Partitur nach den Stimmen entstanden sein muß, obwohl keinerlei hierauf basierende Einzelstimmen überliefert sind. Die Neue Bach-Ausgabe sieht die 1724 aufgeführte als erste Fassung, die Fassung mit den veränderten Rezitativem als zweite und die autographe Partitur (P 44) als dritte.

Diese dritte Fassung ist im Hauptteil eingespielt, während die Rezitative der ersten im Anhang zu hören sind.

Wie im Vorwort erwähnt, brachte die Revision der Rezitative sie dem Text näher; zur Aufführung der dritten Fassung gibt es keine ernsthafte Alternative.

Probleme bei der Aufführung von BWV 67

Die autographe Partitur (P 95) und die Stimmen (St 40) der Erstausführung dieser Kantate sind noch vorhanden. Ursprünglich sah der zweite Satz keine Traversflöte vor; zu einem späteren Zeitpunkt fügte Bach eigenhändig eine entsprechende Stimme hinzu. Unklar freilich ist, ob dies anlässlich der ersten oder einer späteren Aufführung geschah.

Eines der Hauptprobleme bei der Aufführung dieses Werks betrifft das *corneo da tirarsi* (Zugtrompete), das im ersten, vierten und siebten Satz vorgesehen ist: man weiß nicht, welches Instrument damit gemeint ist. Mit dem Bach Collegium Japan haben wir versucht, uns Bachs ursprüngliche Idee zu nähern. Toshio Shimada hat eine Zugtrompete entwickelt, die für dieses Werk verwendet werden kann. In den Originalstimmen ist indes nur der erste Satz für ein transponierendes Instrument geschrieben; der vierte und der siebte Satz sind auf Konzerttonhöhe geschrieben. Unklar bleibt daher, ob für diese Sätze unterschiedliche Instrumente verwendet wurden oder ob der Wechsel sich auf die Art der Stücke bezieht.

In den Originalstimmen (St 40) finden sich zwei Continuoarts, deren Bezifferung von Bach selber stammt. Die eine ist für Orgel gesetzt und um eine große Sekunde heruntertransponiert; höchstwahrscheinlich wurde die andere Stimme von einem Harmonieinstrument verwendet, das keine Transposition benötigt, wie z.B. dem Cembalo.

© Masaaki Suzuki 2001

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8

Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

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

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

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

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium

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

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

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

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das

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

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegrinfolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einladen, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegrinfolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere ist Sakurada auch als Oratoriensoolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannes-Passion*, in Handels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Peter Kooyj, 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 Kooyj 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.



Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66

Le vendredi saint de l'an 1724, soit le 7 avril, Bach donna d'abord sa *Passion selon saint Jean*. C'était, avec un peu de marge, l'œuvre la plus grande qu'il avait donnée jusqu'alors et le travail de composition et de répétition avait dû l'occuper tout le printemps et même jusqu'à la toute dernière minute. La composition de nouvelles cantates pour les fêtes pascales a dû être impensable et Bach se tourna donc vers du matériel qu'il avait écrit auparavant: pour le dimanche de Pâques, il choisit la cantate de Weimar de l'an 1715 *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert* (BWV 31) et l'œuvre de jeunesse *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) qui fut probablement écrite quand il se trouvait encore à Arnstadt au début de 1707. Pour les lundi et mardi de Pâques, il se tourna cependant vers des cantates d'origine profane qu'il avait composées pendant sa période de chef d'orchestre de la cour de Köthen (1717-1723) comme hommages musicaux à son employeur, le prince Léopold d'Anhalt-Köthen (1694-1728), et qu'il révisa alors pour usage à l'église en collaboration avec un poète instruit en théologie (dont on ignore le nom).

Pour la cantate du lundi de Pâques, le matériel brut provint d'une œuvre de félicitation écrite pour le 24^e anniversaire du prince le 10 décembre 1718 dont le texte commençait par les mots *Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück* (BWV 66a). Nous n'avons que le texte de cette œuvre du poète alors bien connu Christian Friedrich Hunold (1681-1721), alias Menantes; la musique de Bach fut malheureusement perdue – sauf le reflet qu'il nous reste dans sa version révisée pour ce lundi de Pâques. Le poids principal de la révision reposa initialement sur l'auteur du texte. Il dut fournir une dite "parodie" – un texte révisé superficiellement aussi proche que possible de l'original: la forme strophique, les schémas de mètre et de rime devaient idéalement lui être assez semblables pour convenir aussi bien que l'original à la musique existante; en d'autres termes, pour être chanté en accord parfait avec la musique. Or, au lieu du texte profane original, celui-ci est sacré avec un message se rapportant au thème du sermon du lundi de Pâques. Il était évident que le nouveau texte devait aussi convenir à l'émotion, l'humeur et

l'atmosphère fondamentales de la musique existante. C'était loin d'être une tâche aisée pour un poète auquel Bach apporta évidemment assistance; Bach participa lui-même activement au travail et, où c'était nécessaire, il adapta sa musique pour qu'elle convienne au nouveau texte. La dite "procédure de parodie" dans laquelle Bach pourrait être tombé au début de ses années à Leipzig, surtout à cause d'une tâche lourde, semble l'avoir fasciné de plus en plus et s'être développée en lui en une pratique parfaitement valide et entièrement indépendante de la révision artistique, pratique sur laquelle repose en grande partie un chef-d'œuvre aussi parfait que l'*Oratorio de Noël* (BWV 248). Au début cependant – dans les premières années à Leipzig – on ne trouve que ses premiers essais dont tous n'ont pas une valeur durable.

La cantate actuelle figure parmi ces premiers essais. Nous ne pouvons pas être certains des détails mais il peut difficilement en être autrement: la partition et les parties de 1724 sont perdues; la partition de Bach qui est notre seule source pour l'œuvre est relativement tardive, soit d'environ 1735. Le fait que Bach ait pris la peine de récrire la partition indique qu'il n'était pas satisfait de la version qui avait préalablement existé et il fit tant d'améliorations qu'une nouvelle copie fut nécessaire.

Nous ignorons quels développements se formèrent dans le procédé. Il semble clair que Bach accepta entièrement le texte de son "poète de parodie" de 1724; en tout cas, les paroles d'une édition de Leipzig du texte de 1724 sont identiques à celles trouvées dans une seconde édition du texte préparée pour les fidèles de Leipzig en 1731 et, de plus, à celles dans la partition de Bach de 1735. Comme suggéré ci-dessus, les changements concernèrent principalement l'adaptation de la musique pour convenir au nouveau texte.

Ceux qui assistèrent au service du lundi de Pâques à Leipzig en 1724, 1731 et, surtout, 1735 (pour laquelle occasion Bach écrivit sa nouvelle partition) durent être bien satisfaits: c'était un vibrant exemple de musique sacrée festive qui rendait pleinement justice au statut liturgique du jour de fête. Il n'y avait cependant pas de lien intime avec le contenu du texte de l'évangile, Luc 24. 13-35, qui était

le sujet du sermon: l'histoire des deux disciples en chemin vers Emmaüs qui, perplexes et confus par les événements du vendredi saint et de Pâques, par le crucifiement de Jésus et les rumeurs de sa résurrection, entament une conversation avec un autre voyageur qui interprète immédiatement les paroles des anciens prophètes en rapport avec les derniers événements et en qui, à la fraction du pain, ils reconnaissent Jésus. La cantate expose plutôt certains motifs de manière générale: les motifs du doute, de la peur et de l'espoir. La "peur" et "l'espoir" sont mis en opposition comme des personnages allégoriques (et pas un auditeur de la musique à Leipzig aurait soupçonné que les figures personnifiées de "la félicité d'Anhalt" et "la Renommée" étaient à leur place). Le doute et l'espoir alternent dans un dialogue traitant du miracle de Pâques: la résurrection de Jésus. La "Peur" est chantée par une alto, "l'Espoir" par un ténor: de plus, la basse tient un rôle qu'on pourrait qualifier de "neutre".

La musique est remplie de la joie de Pâques. Les trois mouvements principaux – un chœur d'ouverture et les deux arias – sont en tonalités majeures; tous les trois sont en mesures ternaires et de plus dans la forme tripartite à la mode de *da capo*. La trompette solo apporte au chœur du début un éclat spécial: son tempérament est étalé par des motifs de fanfare et son écriture orchestrale agitée (à l'occasion, les cordes montent à des hauteurs exceptionnelles, jusqu'au la aigu). Puis elle nous surprend avec une section centrale contrastante qui commence par un "ennuagement" passionné, nous parle de "tristesse, crainte et timidité anxieuse" puis retourne graduellement à quelque chose qui s'approche de l'allégresse du début, l'orchestre reprenant toutes sortes de motifs de la section principale.

Des transports de joie caractérisent aussi l'aria de basse "Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen" ["Qu'un chant de remerciement s'élève vers le Tout-Puissant"; dans la version originale "Traget, ihr Lüfte, den Jubel von hinnen, bringet dem Himmel unsterbliches Lob! Leopold lebet, in welchem wir leben, Leopold herrschet, dem Himmel ergeben, welcher den göttlichen Prinzen erhob" ("Portez, vous airs, les transports de joie, faites au

ciel une louange immortelle! Léopold vit, en qui nous vivons, fidèle au ciel qui éleva le prince divin”]. Les épisodes instrumentaux étendus de cette aria, où le premier hautbois et le premier violon apparaissent plusieurs fois comme solistes, ont dû avoir été particulièrement agréables pour la cour de Köthen qui aimait spécialement la musique de chambre, mais ils ont dû aussi avoir ravi les auditeurs de Leipzig. Il en est de même de l'aria à deux “Ich fürchte zwar des Grabes Finsternissen” (“Je crains vraiment les ténèbres du tombeau”) avec sa partie virtuose de violon solo. On entend encore et encore ici les motifs de fanfare que, dans la version parodiée de Leipzig, l'auteur a occasionnellement réussi à combiner avec le mot “siegen” (“victorieux”). La cantate de Pâques de Bach se termine avec la fin du chant médiéval “Christ ist erstanden” (“Le Christ est ressuscité”) – le seul élément musical nouveau de l'œuvre.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß, BWV 134

La cantate de Bach pour le dimanche de Pâques 11 avril 1724, est une jumelle à la cantate du lundi de Pâques *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66). Les deux œuvres ont leur origine dans des pièces profanes de félicitation de Köthen et, apparemment, les deux formaient une paire inséparable dans le travail de Bach comme *cantor* de Leipzig: elles furent jouées ensemble à Pâques non seulement en 1724 mais aussi en 1731 et il semblerait que les deux furent considérablement révisées par le compositeur vers 1735 – probablement pour une autre exécution de la paire les second et troisième jours des célébrations de Pâques.

L'étroite parenté entre les deux cantates remonte à leurs premiers stades: le texte de la version originale de cette cantate provient aussi du poète Christian Friedrich Hunold (1681-1721). De plus, en ce qui a trait à la date de la composition, la composition originale de Bach – *Die Zeit, die Tag und Jahre macht* (BWV 134a) – est une voisine contiguë à la cantate d'anniversaire du prince Léopold et ne fut entendue pour la première fois que trois semaines après l'anniversaire royal, en guise d'hommage du nouvel an à la maison d'Anhalt-Köthen pour 1719. Encore une

fois, les paroles de félicitations du poète furent chantées par deux figures allégoriques, le “Temps” et la “Divine Providence”, l'une qui se tournait vers le passé et l'autre, vers l'avenir, toutes deux remplies d'optimisme et de foi divine dans les “heureux temps” de l'avenir que mentionne le chœur final, et dans l'indulgence et la bénédiction divines en faveur de la petite principauté.

Bach a dû avoir utilisé le même “poète parodique” ici et dans *Erfreut euch, ihr Herzen*. Il se limita à six des huit mouvements originaux: trois récitatifs, deux arias et le chœur final. Profitant peut-être de son expérience avec la cantate antérieure, il se passa cette fois de rôles allégoriques fixes et gagna ainsi une plus grande liberté dans la configuration du contenu. Les faiblesses de la poésie sont néanmoins évidentes: serré comme il l'était par le matériel original, il ne pouvait pas développer les idées théologiques sur une plus grande échelle. Le texte reste généralisé, en hommage au sacrifice de Jésus, en gestes de gratitude et dans la glorification de Jésus ressuscité; il tourne aussi autour des événements de Pâques sans référence biblique directe, sans même tenir compte du passage de l'évangile du mardi de Pâques – Luc 24, 36-47.

Bach ne semble pas avoir été dérangé par tout cela. Il lui suffisait peut-être que le clergé de Leipzig lise exactement le texte prescrit; il ne considérait peut-être pas nécessaire que la cantate le suive dans chaque détail. Quoi qu'il en soit, il resta fidèle au texte parodique de 1724 et, même au cours de la révision de l'œuvre, il ne toucha pas au texte mais changea seulement sa propre musique. Les révisions concernèrent surtout les récitatifs qu'il finit par recomposer entièrement (dans la version de 1735) avec une déclamation améliorée et avivée. Les arias ne furent pas complètement épargnées cependant et une œuvre qui avait fait ses débuts comme parodie genre expédient de fortune tourna en cantate sacrée splendide et réussie.

Il fait dire que l'œuvre n'essaye pas de dissimuler ses origines profanes: elle n'a pas de citations bibliques ni de cantiques et le ton reflète partout la gaieté des “penchants pour ce monde” sinon tout simplement de la “mondanité”. La première aria, “Auf, auf, auf, Gläubige!” (“Déboute, vous fidèles”), suit immanquablement le modèle de danse du

passepied de cour. L'aria pour deux "Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben" ("Nous te remercions et te louons pour ton grand amour"), où le premier violon ressort constamment comme un soliste de concerto, repose sur les paroles "Es streiten, es siegen die künftigen Zeiten" ("L'avenir lutte et vainc") et la "lutte" fut originellement exprimée dans la musique dans le sens de "concertare" ("lutter"). Dans la version parodique, ce mot-clé passe presque inaperçu dans la phrase "die streitende Kirche" ("l'Eglise militante") de la section centrale. Le chœur final est une transformation spirituelle de l'optimisme de nouvelle année de la cantate originale, encore une fois dans le rythme de danse "profane" de passepied. A l'écoute de ce finale, il est facile de croire que Bach trouva difficile de s'adapter à la vie à Leipzig après ses années à Köthen et il l'exprima plus tard dans une lettre à son vieil ami Georg Erdmann (1739): "[il était] d'abord en rien convenable de passer de *Kapellmeister* à cantor".

Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67

Le motif facile à retenir qui sert de devise musicale pour le premier mouvement en entier de cette cantate "Halt im Gedächtnis Jesum Christ" ("Souviens-toi que Jésus Christ...") a dû résonner longtemps aux oreilles des membres musicalement réceptifs de la paroisse St-Thomas à Leipzig le dimanche de la Quasimodogeniti de 1724. C'est une idée d'appel basée sur un accord parfait; d'abord présentée par le cor, elle est reprise dans toutes les autres voix, surtout les parties vocales, et entendue non moins de vingt fois. Elle commence parfois par une note exceptionnellement longue qui, où elle est chantée, est utilisée pour le mot "halt" ("souviens-toi"); cette note tenue symbolise ainsi la garde en mémoire d'une idée. Le texte biblique du chœur d'ouverture, selon 2 Timothée 2,8, est dans une sorte de style concertant de motet. Le second élément textuel, "der auferstanden ist von den Toten" ("qui est ressuscité des morts") est également traité comme un motet; il est doté de son propre thème musical, là aussi avec une structure mélodique concise, où le mot central "auferstanden" ("ressuscité") est souligné et illustré par une longue colorature ascendante. L'activité musicale interne du mouvement

repose en grande partie sur la combinaison contrapuntique de ces deux thèmes.

Le dimanche de la Quasimodogeniti, une semaine après Pâques, est traditionnellement associé à l'événement principal de Pâques – la résurrection de Jésus. L'évangile attribué, Jean 20, 19-31, raconte comment Jésus ressuscité apparaît à ses disciples effrayés qui s'étaient réunis en secret ("par peur des juifs") et leur dit "La paix soit avec vous", puis passe à Thomas qui, entendant cela, est sceptique et refuse de croire jusqu'à ce qu'il rencontre lui-même Jésus un peu plus tard.

Le poète inconnu a très habilement repris des motifs de l'évangile qu'il a placés dans un contexte contemporain: la peur, le doute et l'insécurité affectent les chrétiens des temps ultérieurs tout comme ils avaient alors affecté les disciples. Le Christ est évidemment victorieux mais nous sommes encore entourés par la guerre, le danger et la dispute. C'est l'idée sous-jacente du texte de l'aria de ténor et du récitatif d'alto suivant avec son insertion d'une strophe chorale. Dans l'aria de ténor "Mein Jesus ist erstanden" ("Mon Jésus est ressuscité") comme dans le chœur introductif, Bach s'est efforcé de rendre la musique descriptive: le mot "erstanden" ("ressuscité") est associé à une ravissante colorature ascendante; les paroles "was schreckt mich noch" ("Pourquoi ai-je encore peur?") sont entrecoupées efficacement de brefs silences, comme des moments de peur. L'introduction d'un choral à quatre voix dans le récitatif d'alto est un trait très inhabituel qui a dû surprendre grandement les auditeurs de Bach à Leipzig. Un autre trait original est que l'auteur du texte a intégré la strophe pascale bien connue "Erschienen ist der herrlich Tag" ("Le jour merveilleux a paru"; texte et mélodie de Nikolaus Herman, 1560) dans le contexte du récitatif et l'a, pour ainsi dire, présentée comme une citation, comme "ein Loblied, welches wir gesungen [haben]" ("Une hymne de louange que nous avons chantée").

La section finale du récitatif marque un changement de direction intellectuelle, comme la solution au problème: le Christ est le prince de la paix; c'est lui qui nous apporte la paix. En termes de son texte et de sa musique, l'aria qui suit est, en fait, une véritable scène d'opéra: le Christ –

personnifié par la basse solo – apparaît aux disciples avec les mots “Friede sei mit euch” (“La paix soit avec vous”) et les croyants à qui il apparaît – les croyants d’aujourd’hui – se considèrent chanceux: ils chantent “Wohl uns” (“Bien pour nous”) et aussi que Jésus nous aide dans notre lutte, nous aide à obtenir la paix; il peut aussi nous aider à vaincre la mort. Bach a recours à des moyens non-conventionnels; il se révèle être un dramaturge musical et, dans le procédé, souligne les éléments de contraste: il commente les paroles des fidèles avec des figures agitées et tumultueuses aux cordes tandis que la salutation de paix de Jésus sonne avec calme et majesté, enlathée dans les sonorités pastorales des vents. Le choral final (Jakob Ebert, 1601), d’une ravissante simplicité, confirme encore une fois que Jésus est le “prince de la paix”.

Bach semble avoir tenu l’aria “Friede sei mit euch” (“La paix soit avec vous”) dans une estime spéciale: il la réutilisa vers 1738, en forme parodique, comme premier mouvement du *Gloria de sa Messe en la mineur* (BWV 234) – ici aussi, dans le contexte d’un souhait de paix: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax* – Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre.

© Klaus Hofmann 2001

NOTES DE LA PRODUCTION

Problèmes présentés par l’exécution du BWV 66

Le BWV 66 est une parodie de la cantate BWV 66a qui fut écrite pour célébrer l’anniversaire de naissance de Léopold, prince d’Anhalt-Köthen, le 10 décembre 1718. La musique de l’œuvre originale est disparue cependant et il ne reste que le livret de Christian Friedrich Hunold (alias Menantes). Le manuscrit propre de Bach (P 73) de la partition du BWV 66 utilisé à la création le 10 avril 1724 a survécu mais les parties ont été perdues et il existe des doutes sur l’origine de l’œuvre. Bach ne parodiait normalement une œuvre impliquant un remaniement total de la partition de sa propre main que quand la révision du contenu musical était considérable et c’est pourquoi il semble que dans ce cas particulier, il existait des différences importantes

entre l’œuvre originale et la révisée.

La trompette spécifiée dans l’instrumentation de la page de titre est marquée *se piace* (optionnelle) et c’est pourquoi il semble probable qu’il n’y avait pas de trompettes dans la version originale.

Si chacune des parties chorales est chantée par plus d’une personne, il reste douteux que le duo pour basse et alto au début de la section marquée *Andante* dans la seconde moitié du premier mouvement du BWV 66 soit chanté solo. Cette pièce était probablement à l’origine le finale du BWV 66a mais les rôles de “Fama” (la déesse de la renommée, et de “Glückseligkeit Anhalts” (le bonheur d’Anhalt) sont confiés à l’alto et à la basse dans le BWV 66a et il semble ainsi certain que cette section était chantée solo. Quoiqu’on puisse croire que le BWV 66 devrait être exécuté ainsi, rien ne l’indique dans le manuscrit existant et toute décision en la matière ne peut reposer que sur l’effet à l’exécution.

Matériel pour le BWV 134 et problèmes d’exécution

Comme le BWV 66, cette œuvre est une parodie, dans ce cas du BWV 134a dont le livret était aussi de Hunold et qui fut donnée à Köthen le 1^{er} janvier 1719. La partition et les parties renferment des révisions du livret pour exécution le troisième jour de Pâques (11 avril) 1724 (quoique avec l’omission des cinquième et sixième mouvements de l’œuvre originale). Une partie du manuscrit même de Bach (P 1138) et les parties (St 18) sont conservées. Le BWV 134 fut redonné le 27 mars 1731 et pourrait bien avoir été ravivé encore en 1735. Trois récitatifs ont été entièrement réécrits à ces occasions mais les exécutions furent données avec l’addition de corrections dans les parties originales et, puisque d’autres corrections ont été faites plus tard, il semble probable que Bach produisit son propre nouveau manuscrit de la partition (P 44). On trouve des différences considérables entre cette partition et les parties corrigées (St 18), indiquant que la partition complète est postérieure aux parties mais on n’a pas de parties existantes compilées directement à partir de la dernière partition. Dans la *Neue Bach-Ausgabe* (Nouvelle Edition Bach), la version jouée en 1724 est considérée comme la première édition, la ver-

sion aux récitatifs révisés, comme la seconde édition et la partition manuscrite finale (P44), comme la troisième édition. La troisième édition est renfermée dans la section principale et les récitatifs de la première version, dans leur forme avant la révision, sont inclus en appendice.

Ainsi que mentionné dans la préface, la révision des récitatifs les rapprocha nettement du livret et il n'y a pas d'autre alternative que de s'en tenir à la troisième édition.

Problèmes présentés par l'exécution du BWV 67

La partition manuscrite (P95) et les parties (St40) utilisées à la création de cette cantate sont encore existantes. Le second mouvement ne renfermait à l'origine pas de *flauto traverso* et Bach ajouta plus tard, de sa propre main, une partie pour cet instrument. On se demande cependant si cette partie fut incluse au moment de la première exécution ou à la révision subséquente de l'œuvre.

L'une des principales difficultés présentées par l'exécution de cette œuvre concerne le *cornò da tirarsi* (cor à coulisse) requis dans les premier, quatrième et septième mouvements: on ignore exactement de quel instrument il est question. Nous, au Collegium Bach du Japon, avons essayé de recréer l'idée originale de Bach et Toshio Shimada a développé un cor à coulisse qui peut être utilisé dans des exécutions de cette œuvre. Dans les parties originales cependant, seul le premier mouvement est écrit pour un instrument transpositeur et les quatrième et septième mouvements sont écrits à la hauteur de son notée. Il n'y a donc pas moyen de savoir si un type différent d'instrument était utilisé pour ces pièces ou si le changement est relié au type de pièce.

Les parties originales (St40) renferment deux parties de continuo existantes avec chiffrage, les deux chiffrées par Bach lui-même. L'une est écrite pour orgue; il est fort probable que l'autre, écrite à la hauteur de son notée, était utilisée par un instrument harmonique non-transpositeur, par exemple le clavecin.

© Masaaki Suzuki 2001

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

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chanteur 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 chanteur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

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

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festi-

vals 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 "Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik" ("Croix de mérite sur la bande de l'Ordre du mérite de la République Fédérale d'Allemagne").

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec

lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

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

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces apparitions furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegrinfoldo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson qui l'estimaient hautement et qui l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegrinfoldo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon Saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il s'attira une attention spéciale grâce à ses dernières exécutions remarquables comme soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

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



Recording data: 2001-05-18/23 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

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

Producer: Jens Braun

Digital editing: Michael Silberhorn

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

English translation: Andrew Barnett (descriptive text) & William Jewson (song texts)

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,

Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20,

S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

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

Erfreut euch, ihr Herzen (Rejoice you hearts), BWV 66

Dialogus: Furcht (Alt), Hoffnung (Tenor)

1. CHOR

Erfreut euch, ihr Herzen,
Entweichet, ihr Schmerzen,
Es lebet der Heiland und herrschet in euch.
Ihr könnet verjagen
Das Trauren, das Fürchten, das ängstliche Zagen,
Der Heiland erquicket sein geistliches Reich.

2. REZITATIV *Baß*

Es bricht das Grab und damit unsre Not,
Der Mund verkündigt Gottes Taten;
Der Heiland lebt, so ist in Not und Tod
Den Gläubigen vollkommen wohl geraten.

3. ARIE *Baß*

Lasset dem Höchsten ein Danklied erschallen
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.
Jesus erscheint, uns Friede zu geben,
Jesus beruft uns, mit ihm zu leben,
Täglich wird seine Barmherzigkeit neu.

4. REZITATIV (DIALOG) UND ARIOSO (DUETT) *Tenor, Alt*

Tenor: Bei Jesu Leben freudig sein
Ist unsrer Brust ein heller Sonnenschein.
Mit Trost erfüllt auf seinen Heiland schauen
Und in sich selbst ein Himmelreich erbauen,
Ist wahrer Christen Eigentum.
Doch weil ich hier ein himmlisch Labsal habe,
So sucht mein Geist hier seine Lust und Ruh,
Mein Heiland ruft mir kräftig zu:
Mein Grab und Sterben bringt euch Leben,
Mein Auferstehn ist euer Trost.
Mein Mund will zwar ein Opfer geben,
Mein Heiland, doch wie klein,
Wie wenig, wie so gar geringe
Wird es vor dir, o großer Sieger, sein,
Wenn ich vor dich ein Sieg- und Danklied bringe.

Dialogue: Fear (Alto), Hope (Tenor)

1. CHORUS

Rejoice you hearts,
Depart you sufferings,
The Saviour lives and rules in you.
You can drive away
Sadness, fear and anxious timidity,
As the Saviour brings life to his spiritual kingdom.

2. RECITATIVE *Bass*

The grave is breached and with it our distress,
The mouth proclaims the actions of God,
The Saviour lives, thus in need and death
The faithful are perfected.

3. ARIA *Bass*

Let a song of thanks ring out to the Almighty
On account of his mercy and eternal faithfulness.
Jesus appears to grant us peace,
Jesus calls us to live with him,
Daily his mercy is renewed.

4. RECITATIVE (DIALOGUE) AND ARIOSO (DUET) *Tenor, Alto*

Tenor: With Jesus life is joyous,
There is bright sunshine in our breasts.
Filled with consolation, to look up to the saviour,
And to build within himself a kingdom of heaven,
Is the right of every true Christian.
Yet while I have heavenly refreshment here,
So my spirit seeks its joy and peace here,
My Saviour calls forcefully to me:
My grave and death bring you life,
My resurrection is your consolation.
For my mouth would present a sacrifice,
O my Saviour, yet how small,
How poor, how totally insignificant
It would be to you, O great victor
When I bring a song of victory and thanks before you.

Tenor, Alt: Mein [Kein] Auge sieht den Heiland auferweckt,
Es hält ihn nicht [noch] der Tod in Banden.

Tenor: Wie, darf noch Furcht in einer Brust entstehn?

Alt: Läßt wohl das Grab die Toten aus?

Tenor: Wenn Gott in einem Grabe lieget,
So halten Grab und Tod ihn nicht.

Alt: Ach Gott! der du den Tod besieget,
Der weicht des Grabes Stein, das Siegel bricht,
Ich glaube, aber hilf mir Schwachen,
Du kannst mich stärker machen;
Besiege mich und meinen Zweifelmuth,
Der Gott, der Wunder tut,
Hat meinen Geist durch Trostes Kraft gestärket,
Daß er den auferstandnen Jesum merket.

[5] 5. ARIE (DUETT) Alt, Tenor

Alt, Tenor: Ich fürchte zwar [nicht] des Grabes Finsternissen
Und klagete [hoffete] mein Heil sei nun [nicht] entrissen.
Nun ist mein Herze voller Trost,
Und wenn sich auch ein Feind erbot,
Will ich in Gott zu siegen wissen.

[6] 6. CHORAL

Alleluja! Alleluja! Alleluja!
Des solln wir alle froh sein,
Christus will unser Trost sein.
Kyrie eleis.

Tenor, Alto: My [No] eye sees the Saviour resurrected,
He keeps not [yet] death in fetters.

Tenor: How, can yet fear arise in any breast?

Alto: Does the grave give up the dead?

Tenor: If God should lie in a grave
The grave and death would not hold him.

Alto: O God! You who have conquered death,
For you the stone moves and the seal breaks,
I believe, but help me in my weakness,
You can make me stronger;
Conquer me and my doubting mood,
God, who does wonders,
Has strengthened my spirit through the power of his consolation,
So that it recognizes the risen Jesus.

5. ARIA (DUET) Alto, Tenor

Alto, Tenor: I fear indeed [not] the darkness of the grave
And lamented [hoped] that my salvation was now [not] stolen.
Now my heart is full of consolation,
And if an enemy should be angry,
I will know how to be victorious through God.

6. CHORALE

Alleluia! Alleluia! Alleluia!
For this we should all be happy,
Christ will be our consolation,
Kyrie eleison.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (A heart that knows its Jesus), BWV 134

[7] 1. REZITATIV Tenor, Alt

Tenor: Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß,
Empfindet Jesu neue Güte
Und dichtet nur auf seines Heilands Preis.

Alt: Wie freuet sich ein gläubiges Gemüte.

[8] 2. ARIE Tenor

Auf, Gläubige, singet die lieblichen Lieder,
Euch scheint ein herrlich verneuetes Licht.
Der lebende Heiland gibt selige Zeiten,

1. RECITATIVE Tenor, Alto

Tenor: A heart that knows its Jesus
Finds new good things in Jesus
And speaks only the Saviour's praise.

Alto: How a faithful disposition rejoices.

2. ARIA Tenor

Rise up, ye faithful, sing lovely songs,
For you a wonderfully renewing light shines.
The living Saviour brings blissful times,

Auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
Bezahlhet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

☐ 3. REZITATIV (DIALOG) Tenor, Alt

Tenor: Wohl dir, Gott hat an dich gedacht,
O Gott geweihtes Eigentum;
Der Heiland lebt und siegt mit Macht
Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm
Muß hier der Satan furchtsam zittern
Und sich die Hölle selbst erschüttern.
Es stirbt der Heiland dir zugut
Und fähret vor dich zu der HölLEN,
Sogar vergießet er sein kostbar Blut,
Daß du in seinem Blute siegst,
Denn dieses kann die Feinde fällen,
Und wenn der Streit dir an die Seele dringt,
Daß du alsdann nicht überwunden liegst.

Alt: Der Liebe Kraft ist vor mich ein Panier
Zum Heldenmut, zur Stärke in den Streiten:
Mir Siegeskronen zu bereiten,
Nahmst du die Dornenkrone dir,
Mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil,
So hat kein Feind an mir zum Schaden teil.

Tenor: Die Feinde zwar sind nicht zu zählen.

Alt: Gott schützt die ihm getreuen Seelen.

Tenor: Der letzte Feind ist Grab und Tod.

Alt: Gott macht auch den zum Ende unsrer Not.

☐ 4. ARIE (DUETT) Alt, Tenor

Wir danken und preisen dein brünstiges Lieben
Und bringen ein Opfer der Lippen vor dich.
Der Sieger erwecket die freudigen Lieder,
Der Heiland erscheint und tröstet uns wieder
Und stärket die streitende Kirche durch sich.

☐ 5. REZITATIV Tenor, Alt

Tenor: Doch würke selbst den Dank in unserm Munde,
In dem er allzu irdisch ist;
Ja schaffe, daß zu keiner Stunde
Dich und dein Werk kein menschlich Herz vergißt;
Ja, laß in dir das Labsal unsrer Brust
Und aller Herzen Trost und Lust,

Up, souls and prepare an offering,
Give dutiful thanks to reward the almighty.

3. RECITATIVE (DIALOGUE) Tenor, Alto

Tenor: Fortunate you, whom God has remembered,
O property consecrated to God;
The Saviour lives and conquers with might,
For your salvation, for his reputation
Satan must now tremble fearfully
And hell itself must quiver.
The Saviour dies for your good
And goes before you into hell,
He even spills his precious blood,
That you may win the victory in his blood,
For this can slay the enemy,
And, should the battle surround your soul,
Can ensure that you do not lie vanquished.

Alto: The force of love is a banner before me
For courage and strength in battle:
To prepare for me the crown of victory,
You took your crown of thorns upon your head,
My Lord, my God, my risen Saviour,
So no enemy will be able to harm me.

Tenor: And yet the enemies cannot be counted.

Alto: God protects the faithful souls.

Tenor: The final enemy is the grave and death.

Alto: God also makes it the end of our suffering.

4. ARIA (DUETT) Alto, Tenor

We thank and praise you for your ardent love,
And bring an offering with our lips before you.
The victor gives rise to joyous songs.
The Saviour appears and further comforts us
And strengthens the militant church through himself.

5. RECITATIVE Tenor, Alto

Tenor: May gratitude be active in our own mouths,
When they are much too earthly;
Grant that at every moment
No human heart forgets you and your work;
Yes, may the refreshment of our breasts
And the comfort and joy of every heart,

Die unter deiner Gnade trauen,
Vollkommen und unendlich sein.
Es schließe deine Hand uns ein,
Daß wir die Wirkung kräftig schauen,
Was uns dein Tod und Sieg erwirbt
Und daß man nun nach deinem Auferstehen
Nicht stirbt, wenn man gleich zeitlich stirbt,
Und wir dadurch zu deiner Herrlichkeit eingehen.

Alt: Was in uns ist, erhebt dich, großer Gott,
Und preiset deine Huld und Treu;
Dein Auferstehen macht sie wieder neu,
Dein großer Sieg macht uns von Feinden los
Und bringet uns zum Leben;
Dum sei dir Preis und Dank gegeben.

[12] 6. CHOR

Erschallet, ihr Himmel, erfreue dich, Erde,
Lobsing dem Höchsten, du glaubende Schar,
Er schauet und schmecket ein jedes Gemüte
Des lebenden Heilands unendliche Güte,
Er tröstet und stellet als Sieger sich dar.

Which trust in your mercy,
Be perfected and made infinite.
May your hand protects us,
So that we strongly observe
What your death and victory have gained,
And that now after your resurrection
We will not die, although we die temporally,
And we thereby enter into your glory.
Alto: Everything in us exalts you, great God,
And praises your grace and faith;
Your resurrection ever renews them,
Your great victory frees us from enemies
And restores us to life;
Therefore should praise and thanks be given to you.

6. CHORUS

Resound O heavens, rejoice O earth,
Sing praises to the almighty, you faithful flock,
Each of us sees and tastes
The infinite goodness of the living Saviour,
Who consoles us as he appears victorious.

Halt im Gedächtnis Jesum Christ (Remember that Jesus Christ), BWV 67

[13] 1. CHOR

Halt im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden ist
von den Toten.

[14] 2. ARIE Tenor

Mein Jesu ist erstanden,
Allein, was schreckt mich noch?
Mein Glaube kennt des Heilands Sieg,
Doch fühlt mein Herze Streit und Krieg,
Mein Heil, erscheine doch!

[15] 3. REZITATIV *Alt*

Mein Jesu, heißest du des Todes Gift
Und eine Pestilenz der Hölle:
Ach, daß mich noch Gefahr und Schrecken trifft!
Du legtest selbst auf unsre Zungen
Ein Loblied, welches wir gesungen:

1. CHORUS

Remember that Jesus Christ was raised from the dead.

2. ARIA Tenor

My Jesus has risen from the dead,
Why am I frightened any more?
My faith recognizes the Saviour's victory,
Yet my heart feels strife and battle,
My saviour, appear!

3. RECITATIVE *Alto*

My Jesus, you are called the poison of death
And the pestilence of hell:
Oh, that dangers and terrors still strike me!
You yourself lay on our tongues
A hymn of praise which we sang:

16 4. CHORAL

Erschienen ist der herrlich Tag,
Dran sich niemand gnug freuen mag:
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
All sein Feind er gefangen führt.
Alleluja!

17 5. REZITATIV *Alt*

Doch scheint fast,
Daß mich der Feinde Rest,
Den ich zu groß und allzu schrecklich finde,
Nicht ruhig bleiben läßt.
Doch, wenn du mir den Sieg erworben hast,
So streite selbst mit mir, mit deinem Kinde.
Ja, ja, wir spüren schon im Glauben,
Daß du, o Friedefürst,
Dein Wort und Werk an uns erfüllen wirst.

18 6. ARIE *Baß, Chor*

Baß: Friede sei mit euch!

Chor: Wohl uns! Jesus hilft uns kämpfen
Und die Wut der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

Baß: Friede sei mit euch!

Chor: Jesus holet uns zum Frieden
Und erquicket in uns Müden
Geist und Leib zugleich.

Baß: Friede sei mit euch!

Chor: O Herr, hilf und laß gelingen,
Durch den Tod hindurchzudringen
In dein Ehrenreich!

Baß: Friede sei mit euch!

19 7. CHORAL

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod:
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

4. CHORALE

The wonderful day has appeared,
For which no one can sufficiently rejoice:
Christ our Lord has triumphed today,
All his enemies he has led into captivity.
Alleluia!

5. RECITATIVE *Alto*

Yet it seems as though
The remains of the enemy,
Which I find too great and too appalling,
Does not leave me in peace.
Yet if you have won for me the victory,
So struggle with me, with your child.
Yes, yes we already sense in faith,
That you, O prince of peace,
Will fulfil your words and deeds to us.

6. ARIA *Bass, Chorus*

Bass: Peace be unto you!

Chorus: Well for us! Jesus helps us to struggle
And to dampen the rage of the enemy,
Hell and Satan, weaken!

Bass: Peace be unto you!

Chorus: Jesus calls us to peace
And refreshes us when we are tired,
Body and mind alike.

Bass: Peace be unto you!

Chorus: O Lord, help us in our efforts
Through death to pass
Into your kingdom!

Bass: Peace be unto you!

7. CHORALE

You prince of peace, Lord Jesus Christ,
True man and true God,
You are a powerful helper in need
Both in life and in death:
Therefore we alone
In your name
Call to your father.



Masaaki Suzuki



Robin Blaze



Makoto Sakurada



Peter Kooij