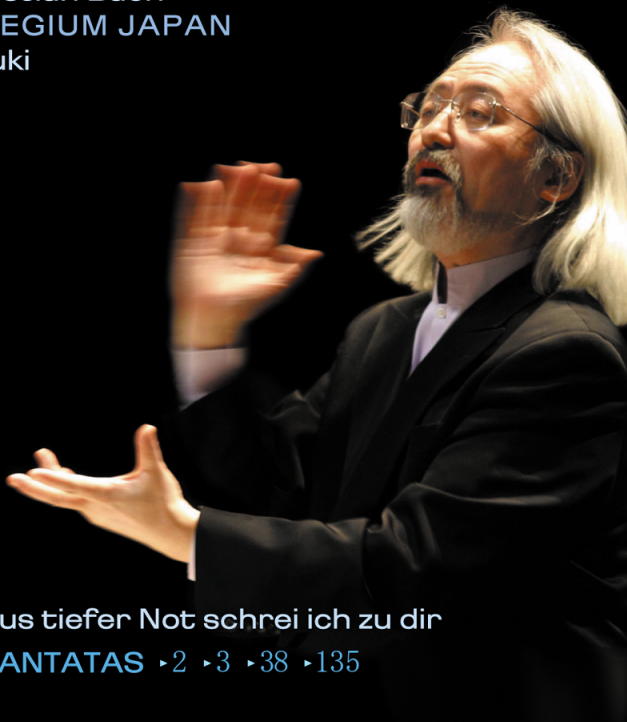




Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



29

Aus tiefer Not schrei ich zu dir
CANTATAS ▶2 ▶3 ▶38 ▶135

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 29: LEIPZIG 1724

ACH HERR, MICH ARMEN SÜNDER, BWV 135

14'07

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis (25. Juni 1724)

Cornetto, Trombone, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Text: [1, 6] Cyriakus Schneegaß 1597; [2-5] anon.

- 1 [Chorus]. *Ach Herr, mich armen Sünder...* 4'53
Trombone basso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 2 Recitativo (Tenore). *Ach heile mich, du Arzt der Seelen...* 1'13
Continuo (Violoncello, Organo)
- 3 3. Aria (Tenore). *Tröste mir, Jesu, mein Gemüte...* 2'56
Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)
- 4 4. Recitativo (Alto). *Ich bin von Seufzen müde...* 1'04
Continuo (Violoncello, Organo)
- 5 5. Aria (Basso). *Weicht, all ihr Übeltäter...* 2'49
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 6 6. Choral. *Ehr sei ins Himmels Throne...* 0'58
Cornetto, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2

17'04

Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis (18. Juni 1724)

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

Text: [1, 6] Martin Luther 1524; [2-5] anon.

- 7 1. Choral. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein...* 4'48
Cornetto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 8 2. Recitativo (Tenore). *Sie lehren eitel falsche List...* 1'08
Continuo (Violoncello, Organo)
- 9 3. Aria (Alto). *Tilg, o Gott, die Lehren...* 3'22
Violino solo, Continuo (Violoncello, Organo)

- 10 4. Recitativo (Basso). *Die Armen sind verstört ...* 1'37
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 11 5. Aria (Tenore). *Durchs Feuer wird das Silber rein ...* 4'58
Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 12 6. Choral. *Das wollst du, Gott, bewahren rein ...* 0'58
Cornetto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

ACH GOTT, WIE MANCHES HERZELEID, BWV 3

22'14

Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphaniäs (14. Januar 1725)

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

Text: [1, 2, 6] Martin Moller 1587; [3-5] anon.

- 13 1. [Chorus]. *Ach Gott, wie manches Herzeleid ...* 5'46
Trombone basso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 14 2. Recitativo [& Choral]. *Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut ...* 2'02
Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 15 3. Aria (Basso). *Empfind ich Höllenangst und Pein ...* 6'21
Continuo (Violoncello, Organo)
- 16 4. Recitativo (Tenore). *Es mag mir Leib und Geist verschmachten ...* 1'09
Continuo (Violoncello, Organo)
- 17 5. Aria Duetto (Soprano, Alto). *Wenn Sorgen auf mich dringen ...* 6'10
Oboe d'amore I, II, Violino I, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)
- 18 6. Choral. *Erhalt mein Herz im Glauben rein ...* 0'35
Corno, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

- | | | |
|----|--|-------|
| | AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38 | 16'53 |
| | Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis (29. Oktober 1724) | |
| | <i>Trombone I-IV, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo</i> | |
| | Text: [1, 4, 6] Martin Luther 1524; [2, 3, 5] anon. | |
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir...</i> | 3'58 |
| | <i>Cornetto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |
| 20 | 2. Recitativo (Alto). <i>In Jesu Gnade wird allein ...</i> | 0'48 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| 21 | 3. Aria (Tenore). <i>Ich höre mitten in den Leiden ...</i> | 6'11 |
| | <i>Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)</i> | |
| 22 | 4. Recitativo (Soprano). <i>Ach! Daß mein Glaube noch so schwach...</i> | 1'32 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 23 | 5. Aria Terzetto (Soprano, Alto, Basso). <i>Wenn meine Trübsal als mit Ketten ...</i> | 3'08 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i> | |
| 24 | 6. Choral. <i>Ob bei uns ist der Sünden viel...</i> | 1'06 |
| | <i>Cornetto, Trombone alto/tenore/basso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)</i> | |

TT: 71'39

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

CONCERTO PALATINO *cornetto & trombone*

directed by **MASAAKI SUZUKI**

Instrumental and Vocal Soloists:

DOROTHEE MIELDS *soprano* · **PASCAL BERTIN** *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · **PETER KOIJ** *bass*

MASAMITSU SAN'NOMIYA & ATSUKO OZAKI *oboe/oboe d'amore*

NATSUMI WAKAMATSU *violin* · **HIDEMI SUZUKI** *cello*

NAOKO IMAI *organ* · **MASAAKI SUZUKI** *harp*

BACH COLLEGIUM JAPAN

SOLOISTS* / CHORUS

Soprano: **Dorothee Miels***
Minae Fujisaki
Yoshie Hida

Alto: **Pascal Bertin***
Tamaki Suzuki
Sumihito Uesugi

Tenore: **Gerd Türk***
Satoshi Mizukoshi
Yosuke Taniguchi

Basso: **Peter Kooij***
Chiyuki Urano
Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Corno (Horn): Toshio Shimada

Oboe/Oboe d'amore I: Masamitsu San'nomiya

Oboe/Oboe d'amore II: Atsuko Ozaki

Violino I: Natsumi Wakamatsu [leader]
Paul Herrera
Yuko Takeshima

Violino II: Azumi Takada
Yuko Araki
Yukie Yamaguchi

Viola: Yoshiko Morita
Amiko Watabe

Continuo

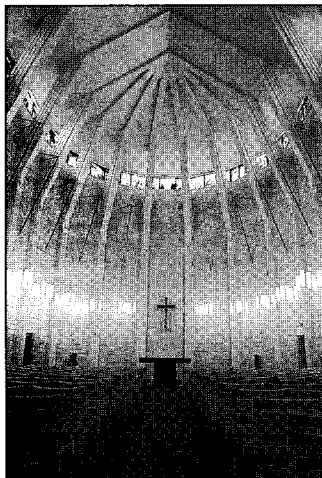
Violoncello: Hidemi Suzuki

Contrabasso: Takashi Konno

Fagotto: Kiyotaka Dosaka

Cembalo: Masaaki Suzuki

Organo: Naoko Imai



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

CONCERTO PALATINO

Cornetto: Bruce Dickey

Trombone alto: Ole-Kristian Andersen

Trombone tenore: Charles Toet

Trombone basso: Wim Becu

The four cantatas by **Johann Sebastian Bach** on this disc come from his second year of service as *Thomaskantor* in Leipzig, 1724/25. A central part of his work that year was a major church music project: the chorale cantata year. Bach's plan envisaged a cycle of cantatas for every Sunday and feast day of the church year, in which each individual cantata would be based on a specific hymn on a subject suitable for the day in question. The undertaking would certainly have been agreed upon with the Leipzig clergy; indeed, they may even have suggested it. The starting point was a reflection upon traditions and the intention to reinvigorate an earlier Leipzig church service practice: in 1690 the pastor of St. Thomas's, Johann Benedikt Carpzov, had openly announced that, as in the previous year, he would henceforth discuss a 'good, beautiful, old, evangelical and Lutheran hymn' in each service. His director of music Johann Schelle – Bach's predecessor but one as *Thomaskantor* – offered 'to form these hymns as graceful music and to present them... before the sermon'. The impulse *per se* for Bach's chorale cantata project, however, was an anniversary: exactly 200 years earlier, in 1524, the first hymn books of the new evangelical church had appeared. In the orthodox Lutheran city of Leipzig, with its important theological faculty and its lively church (and church music) activities, this date did not pass unnoticed.

The starting point for the realization of the cantata project was clearly a specific textual and musical conception whereby, in Bach's setting, the first and last strophes of the hymn remained textually unaltered and retained the usual melody, whilst the texts of the inner strophes were reworked as the basis of arias and recitatives. The revision was entrusted to a poetically and theologically competent specialist – whose name is nowhere specified; we are forced to rely upon supposition to identify him. There is much to suggest that he was the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725). Bach's project began on the first Sunday after Trinity (i.e. two weeks after Whitsun) in 1724 and should have run until Trinity the following year. A week before

Easter 1725, however, the series broke off. The reason was probably a lack of suitable texts as a consequence of Stübel's death at the end of January 1725.

It is likely that the hymns were selected in close collaboration with the minister. As a rule, the chosen chorales were appropriate for the day in question, especially for its gospel reading, which formed the basis of the sermon. We may assume that the minister also commented on the hymn text and placed it in the context of the gospel reading for that day.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2 OH GOD, LOOK DOWN FROM HEAVEN

The cantata *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, written for the second Sunday after Trinity (18th June 1724), is the second work in the chorale cantata year. The chorale on which it is based is indeed, as Carpzov would have said, a 'good, beautiful, old, evangelical and Lutheran hymn': both the text and the melody are by Martin Luther himself (1524). The text is based on Psalm 12, a lament about mankind's shunning of God. The fine Phrygian melody – still used for this hymn in the Evangelical church – also found a very different application in Mozart's *Magic Flute* as the 'Song of the Armoured Men' ('Whoever walks along this path so full of troubles') and will thus strike many listeners as familiar.

Why this specific hymn was chosen for this cantata is uncertain. The gospel reading for the day is the parable of the Great Supper (Luke 14, 16-27). The decisive conceptual link is probably that both the hymn and the gospel tell of mankind turning away from God – in the parable, the guests make various excuses to stay away. Bach's librettist, following the pattern for these cantatas, left the first and last strophes textually unaltered, whilst the inner strophes were reworked as arias and recitatives. Here and there he left individual lines unchanged (second movement: 'Sie lehren eitel falsche List' ['They teach vain, spurious duplicity']); fourth movement: 'Die Armen sind verstört' ['The poor are perplexed'], 'Ich hab ihr Flehn

erhört' ['I have heard their solicitation'] and 'Soll sein die Kraft der Armen' ['shall be the strength of the poor']), and no doubt the Leipzig audience, familiar with the hymn book, would have recognized these passages as quotations.

The opening chorus is emphatically archaic; history is, so to speak, 'composed in' in the form of a glimpse back to the Reformation and to the 'prehistory' of the Old Testament text that underlies Luther's hymn. The form and style of the movement are archaic: it is a *cantus firmus* motet, which implies technical associations with the contrapuntally strict 'old style' ('stylus antiquus') of classical vocal polyphony. The *cantus firmus* is in the alto in this chorale, presented line-by-line in long note values, each line with an anticipation from the other three vocal lines. In the old motet style, the instruments follow the voices; only the continuo part is largely independent. An especially old-fashioned tonal colour comes from the trombone quartet with which the vocal lines are combined. The entire movement is distinguished by a lamenting mood that is characteristic of the hymn tune. At the words 'erbarmen' ('show mercy') and 'wir Armen' ('we poor folk') Bach further emphasizes the lament character by – in a departure from the original – using a chromatic form of the hymn melody.

With the following movements, however, Bach returns completely to the musical style of his own time. In the tenor recitative (second movement) he combines the opening line 'Sie lehren eitel falsche List' ('They teach vain, spurious duplicity' – taken verbatim from Luther's original) with the original melody and, moreover, writes the continuo part in canon, thereby rendering the quotation unmistakable. The alto aria (third movement), in which the voice and solo violin perform as a richly unfolding duet, is largely dominated by an omnipresent three-note *canbatiata* motif heard at the outset from the continuo and solo violin and associated, in the vocal line, with the words 'Tilg, o Gott' ('Erase, O God'). Towards the end of the middle section, Bach unexpectedly introduces the chorale melody for four bars to the words 'Trotz dem, der uns will meistem' ('Defy him, who wishes to subjugate

us'). In the following accompanied bass recitative, Bach emphasizes God's words 'Ich muss ihr Helfer sein! Ich hab ihr Flehn erhört' ('I must be their helper! I have heard their solicitation') with *arioso* writing. The tenor's *da capo* aria repeats individual motifs (e.g. quaver figures in the instrumental lines, rising or falling stepwise) and individual rhythmic patterns with surprising persistence. The four-part concluding chorale is simple, as usual; only at the words 'für diesem arg'n Geschlechte' ('from this evil race') does the harmony depart from convention; it becomes unruly and rebellious and thereby characterizes the godless people of whom the text speaks

ACH HERR, MICH ARMEN SÜNDER, BWV 135 O LORD, DO NOT PUNISH ME

The cantata *Ach Herr, mich armen Sünder* was performed in Leipzig a week after *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2) on the third Sunday after Trinity, 25th June 1724, and was the fourth work in the chorale cantata year. The previous day, on the feast of John the Baptist (24th June), Bach had presented the third cantata, *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7). These three works were connected with the first piece in the series – *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20), performed on 11th June, the first Sunday after Trinity – by a common cyclical element relating to the opening choruses. In the first cantata the *cantus firmus* had been in the soprano, in the second cantata it was in the alto, in the third the tenor and in the fourth – the work performed here – the bass. Obviously this pattern could not be taken any further, and neither did it lend itself to constant repetition; at any rate, in future, Bach was to prefer to keep the *cantus firmus* in the soprano. It does, however, show how consciously and deliberately Bach intended – right from the outset – to vary the relatively rigid basic conception of the chorale cantata year by means of systematic alternation. Bach did in fact succeed in giving each of the forty introductory choruses of the chorale cantata year its own, unmistakable profile.

This particular cantata is based on a once popular hymn of the same name by the Thuringian theologian Cyriakus Schneegaß (1546-1597). The text is a reworking of Psalm 6, a prayer for mercy from a repentant sinner. The melody, written by the highly regarded organist and composer Hans Leo Hassler (1564-1612) for a love song (*Mein G'müt ist mir verwirret*) soon came to be associated with the sacred text 'Herzlich tut mich verlangen', but has become better known – not least thanks to Bach's *St. Matthew Passion* – with the words 'O Haupt voll Blut und Wunden' by Paul Gerhardt (1607-1676). The relationship of Schneegaß's text to the gospel reading for that day – Luke 15, 1-10, the parable of the lost sheep – is not especially close and is evidently based exclusively on the last verse of the gospel passage: 'there is joy in the presence of the angels of God over one sinner that repenteth'.

In the introductory chorus here, as often in the cantatas that followed, Bach's self-imposed principle of variation led him to adopt a solution that is without parallel in the sacred music of the era. Quite contrary to his usual practice, Bach changes the melody from the normal common time to 3/4, and writes an uncommonly dense thematic setting. The hymn melody can be said to appear on three different levels: most plainly as a *cantus firmus* in the choir's bass line, strengthened by the trombones, broadly and with greatly extended note values at the end of each line. Alongside this (and the first to be heard), it is present in the instrumental prelude and interludes from the unison strings, on each occasion preparing the ground for the choral entry by playing the line of the chorale that is about to be sung. In addition, however, the beginning of the hymn, its first five or six notes in shorter note values (quavers instead of minims and crotchets) is constantly present contrapuntally in the two oboes, then also in the strings and in the three choral parts that do not have the *cantus firmus* (soprano, alto and tenor). In all of this, Bach's approach to sonority is especially remarkable – his well-considered omission of the oboes at each choral entry and the strict restriction of the continuo to a

supporting role for the bass *cantus firmus*. Because the continuo is otherwise silent, the bass entries thus seem all the more effective.

The ensuing tenor recitative has a recognizably dramatic emphasis. Expressive words such as 'krank' ('ill'), 'schwach' ('weak'), 'jämmerlich' ('severely') and 'Kreuz' ('cross') are stressed partly by the harmonies and partly by special melodic devices. Bach employs self-explanatory rhetorical musical figures on the words 'schnellen Fluten' ('rapid floods'), 'abwärts rollen' ('run down') and 'Schrecken' ('fear'). The tenor aria is, as so often in Bach's cantatas of this period, the foremost soloistic display piece in the work, its vocal line effectively combined with an oboe duo. Although this has the feel of 'absolute' music, it also serves to interpret the text – with particular success at the words 'ist alles stille' ('all is quiet'), with dramatic general pauses. As emotionally charged as the tenor recitative, the alto recitative with its suggestive depiction of sighing, weariness and grief; we feel a proximity to the operas of the era. The same applies to the bass aria that follows in which, introduced by an lively passage for the first violin, the vocal line has a passionate violence in rejecting the 'Übeltäter' ('evildoers'). All the more striking, then, is the peace that arrives shortly before the end, with a quotation of the hymn melody to the words 'mein Jesus tröstet mich' ('My Jesus will comfort me'). All the drama disappears in the festive four-part final chorale in praise of the Holy Trinity.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38 IN DEEP DISTRESS I CRY TO YOU

More than four months after *Ach Gott, vom Himmel, sieh darein* (BWV 2) Bach returned to a similar musical plan in his cantata *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* for the 21st Sunday after Trinity (29th October 1724). He did not copy the plan but made a variant of it, writing another strict *cantus firmus* motet in the old style, again with a purely accompanimental function for the instruments, again with a trombone quartet, again with the *cantus*

firmus in long note values, but this time with the melody in the soprano. Once again it is based on a hymn by Luther (1524), and again it is a reworking of a psalm (Psalm 130). Here, too, Bach seems to direct our attention back in history, to the era of Martin Luther's Reformation and, further, to the time of the Old Testament.

The choice of hymn for this cantata must have been rather straightforward: in Leipzig this had long been the required hymn on that particular Sunday. The gospel reading for the day, John 4, 47-54, tells of Jesus' healing of a nobleman's son, and his cry of help to Jesus clearly formed a link to the hymn *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Bach's librettist again reused the first and last strophes unaltered, whilst the inner strophes were reworked as two sequences of arias and recitatives.

The tenor aria begins as exquisite chamber music for two oboes and continuo, in which the vocal line blends smoothly, taking up the thematic material of the wind instruments. Emotions are held in check; elements of lamentation and of confidence are combined. The text of the soprano recitative that follows is related least to Luther's hymn; it is essentially a free extension of its ideological content by the Leipzig librettist. Bach seems to wish to create a connection artificially by quoting the hymn melody in the continuo. Unusually in a cantata context, Bach set the second aria, 'Wenn meine Trübsal als mit Ketten' ('If my misery, as though with chains') as a tercet. Despite all of the contrapuntal artistry that Bach employs, this piece has a certain operatic quality typical of such an ensemble; this becomes readily apparent at moments such as 'dass alles plötzlich von mir fällt' ('So that everything suddenly releases me'), where the polyphonic writing suddenly end effectively gives way to homophony. Bach begins the simple concluding chorale with a bold stroke, the chord of a second, which continues and demands resolution. This dissonant chord has little to do with the beginning of the text, but rather articulates – in an almost 'Romantic' manner – something that the words do not utter; it tells of the distress of the supplicant, of his longing for deliverance from all of his sins.

ACH GOTT, WIE MANCHES HERZELEID, BWV 3 OH GOD, HOW MANY A HEARTFELT WOE

Bach's cantata *Ach Gott, wie manches Herzeleid* was written for the second Sunday after Epiphany, 14th January 1725. The gospel passage for that day – John 2, 1-11 – is about the wedding at Cana and Jesus' miraculous transformation of water into wine. The hymn that forms the basis of the cantata, however, has no recognizable connection with this story; establishing a conceptual link between gospel and cantata text was this time left entirely to the preacher. The hymn itself is a free reworking by Martin Moller (1547-1606, a cantor and priest in Silesia and Saxony) of *Jesu dulcis memoria*, a famous medieval hymn ascribed to Bernard of Clairvaux (1091-1153), combined with the seventeenth-century melody *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*. Bach's librettist again left the first and last strophes textually unaltered, whilst the inner strophes were reworked as arias and recitatives.

The opening chorus, as the text suggests, is governed by a mood of mild lamentation. The elegiac sounds of the *oboi d'amore* duet dominates the instrumental passages, in which the accompanying strings fill in the harmonies and only occasionally contribute sighing motifs. In the choral sections the soprano, alto and tenor take up the oboe motifs and reflect expressively upon the *cantus firmus* in the bass which, as in *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135), is reinforced by a trombone.

The second movement is an interesting mixture of chorale and recitative. Bach's librettist left four lines of Moller's text unchanged and developed each of them into a free recitative. Bach follows his librettist by setting each of the hymn lines in four parts, like a chorale, but assigning the recitative sections to one of the four solo voices in turn. The bass aria, accompanied only by the continuo, focuses its musical expression on the contrast between 'Höllenangst' ('hell's anguish') and 'Freuden-himmel' ('heaven of joy'), and on 'unermessnen Schmerzen' ('inestimable sorrows') that dissipate like 'leichte Nebel' ('light mist'). The soprano and alto duet is

a highlight of the cantata. Its opening *ritornello* grabs our attention; the unison of the two *oboi d'amore* and solo violin produces a new and remarkable tone colour. The opening instrumental theme is then taken up by the voices and continued in freely arching *coloraturas* on words such as 'dringen' ('oppress') and 'singen' ('sing'). Finally, as so often in Bach's cantatas, we hear a prayer in the form of a simple four-part chorale.

© Klaus Hofmann 2005

PRODUCTION NOTES

CORNETT AND TROMBONE

One of the main features of the instrumentation of the cantatas featured on this disc is the use of a cornett and trombone ensemble. The curved cornett (It. *cornetto*, Ger. *Zink*) is a strange instrument consisting of two pieces of curved wood glued together after the bore has been hollowed out. The outside of the instrument is covered with leather after being finished to an octagonal cross-section. It has a mouthpiece based on the same principle as that of the trumpet although much smaller, and it is usually equipped with six finger-holes and a thumb-hole. It is able to play very fast passages like the violin, and for this reason it seems to have been one of the most important melody instruments between the 15th and 17th centuries.

It is not altogether clear when the trombone first came into use, but the name of this instrument appears in documents from the second half of the 15th century in forms such as *sacqueboute* (French), *sackbut* (English) and *Posaune* (German). In contrast to the slide trumpet, the instrument possesses a slide consisting of two tubes connected at the bottom by a U-bow slide which makes it possible to play intervals by adjusting the length of the slide by only a half of the length that would be required if there were only a single tube. Intervals of a fourth or more are also possible. These features meant that the instrument became frequently used in ensembles, and it flourished greatly during the 17th century because it was considered capable of ornamentation based on diminution.

Movements using an ensemble of cornetts and trombones are often written in a strict contrapuntal style known as the *stile antico* although, in works by Bach such as BWV 3, 133 and 135, this is not necessarily so when cornetts and trombones are used alone to double the vocal parts in a chorale. Pieces based on this former style do not have separate parts for the instruments, which always follow the vocal lines of the choir. The absence of preludes or postludes in such pieces reflects the fact that they were conceived in the style of the 17th-century motet in which the choir sings from the beginning of the work. BWV 2, 38 and 101 are all typical examples of this style. It is surely no coincidence that the opening choruses of all three works are all reflections on human sin and that their texts are concerned with the tragic outcome brought about by sin and complaints arising out of suffering.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2

The main materials that have come down to the present day in connection with this work are Bach's own manuscript (in the possession of a private American collector) and fifteen of the original parts (in the collection of the Bach Archiv, Leipzig). One of the continuo parts (for organ) and the four trombone parts are transposed a whole tone down for use at 'choir pitch' (*Chor-Ton*). The uppermost part calls for use of the soprano or descant trombone, but this part is played on this occasion by the more common cornett.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38

Bach's own manuscript of this work has been lost but the original parts are housed in the Bach Archiv in Leipzig. Figures are attached to the untransposed continuo parts from the second to the final movements in Bach's own hand, indicating that a harmony instrument other than the organ might have played this part. As in earlier cases, we have assigned this part to the harpsichord. A cornett is used here too in place of the soprano trombone.

© Masaaki Suzuki 2005

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 (BCJ) has acquired a formidable reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's Church Cantatas on BIS since 1995. Founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who holds the post of music director, the BCJ aims to introduce Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. As the name of the ensemble indicates, it focuses on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm. The BCJ comprises both baroque orchestra and choir, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ performs masterpieces such as Bach's *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary* as well as smaller works for soloists or vocal ensembles. Based in Tokyo and Kobe, the BCJ not only performs throughout Japan, but also makes regular appearances all over the world, including the USA (Carnegie Hall), Australia and Europe (the Bach Festival Leipzig).

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 Geijutsu University (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 Conservatory in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee. 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 Geijutsu University. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. 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.

Concerto Palatino is a trailblazing ensemble in the revival of the cornetto and baroque trombone. The group takes its name from a historical ensemble of cornettists and trombonists which existed in the city of Bologna for over 200 years. While the core group is comprised of two cornetti and three trombones, this formation is frequently augmented by the addition of brass players, strings or singers as necessary. Highly acclaimed concerts and recordings have brought an appreciation of their important but little known music to modern audiences, and stimulated many young players to take up these instruments, practically unknown a generation ago. The names Bruce Dickey and Charles Toet are practically synonymous with the modern revival of the cornetto and the baroque trombone and are largely responsible for the enormous advances that have been made in recent years in playing standards on these instruments. Together they have trained a whole generation of cornetto and trombone players, many of whom have become regular members of Concerto Palatino.

Dorothee Mields, soprano, received her first singing lesson from Therese Maxsein in Essen and thereafter acquired experience in various choruses. She later studied

in Bremen and Stuttgart. The music of the 17th and 18th centuries has always fascinated Dorothee Miels and is a major focus of her work today, but she is also keenly interested in the late-romantic French art-song. She gives concerts and broadcasts in Germany and internationally, appearing for instance with the Telemann-Kammerorchester Michaelstein and the Balthasar-Neumann-Chor and Ensemble. Dorothee Miels has become a much sought-after soloist and sings at many international festivals, including the Ansbach Bach Week, the Bach Festival of Köthen, the Bach-Fest in Leipzig, the Boston Early Music Festival and the Vienna Festival Weeks, collaborating with Ivor Bolton, Martin Haselböck, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery and Stephen Stubbs. She currently teaches at the Franz Liszt Academy of Music in Weimar.

Pascal Bertin began his singing career at the age of eleven with the Chœur d'Enfants de Paris conducted by Roger de Magnée, with whom he performed as a soloist around the world under such conductors as Seiji Ozawa, Zubin Mehta and Sir Georg Solti. In 1988, as a student of William Christie, he received first prize for interpretation of baroque music from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. As an opera and oratorio interpreter, Pascal Bertin has performed with conductors such as Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken and Konrad Junghänel. Pascal Bertin also enjoys an extensive career singing with various leading ensembles performing music of the Middle Ages and Renaissance, and has an extensive repertoire of operatic rôles. Pascal Bertin is a founder member of the ensemble Fons Musicae, and founded the vocal jazz-ensemble Indigo.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his

attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought-after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of mediæval music. Since 2000 he has taught baroque singing and ensemble at the Schola Cantorum Basiliensis, and he also gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij, bass, started his musical career at the age of six as a choir boy. He started his musical studies, however, as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, which led to the award of the diploma for solo performance. He has been an active soloist all over the world, performing with such conductors as Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken and Roger Norrington. His wide repertoire contains music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. From 1991 until 2000 he was a professor at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam, and from 1995 until 1998 he taught at the Musikhochschule in Hanover. Since 2000 he has been a Professor at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). He has given masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

Die vier auf dieser CD enthaltenen Kantaten **Johann Sebastian Bachs** entstammen dessen zweitem Amtsjahr im Leipziger Thomaskantorat, 1724/25. Im Mittelpunkt der Arbeit jenes Amtsjahrs stand ein kirchenmusikalisches Großprojekt: der Choralkantaten-Jahrgang. Der Plan, den Bach verfolgte, zielte auf einen alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs umfassenden Zyklus von Kantaten, bei dem jeder einzelnen Kantate ein bestimmtes, inhaltlich für den betreffenden Tag geeignetes Kirchenlied zugrunde lag. Zweifellos war das Vorhaben mit der Leipziger Geistlichkeit abgestimmt; ja, möglicherweise war der Anstoß dazu sogar von dieser Seite erfolgt. Ausgangspunkt war wohl eine Besinnung auf Traditionen und die Absicht, eine frühere Leipziger Gottesdienstpraxis wiederzubeleben: 1690 hatte der Leipziger Thomaspastor Johann Benedikt Carpov öffentlich angekündigt, er werde künftighin, wie schon im Jahr zuvor, in jedem Gottesdienst ein „gut, schön, alt, evangelisches und lutherisches Lied“ erklären; dazu habe der Musikdirektor Johann Schelle – Bachs Vorvorgänger im Thomaskantorat – sich erboten, diese Lieder „in eine anmutige *music* zu bringen, und solche vor der Predigt ... hören zu lassen“. Den eigentlichen Impuls für Bachs Choralkantatenprojekt aber gab wohl ein Jubiläum: Genau 200 Jahre zuvor, 1524, waren die ersten gedruckten Gesangbücher der neuen, evangelischen Kirche erschienen; gewiss war man sich im lutherisch-orthodoxen Leipzig mit seiner bedeutenden theologischen Fakultät und seinem regen kirchlichen und kirchenmusikalischen Leben dieses Datums vollauf bewusst.

Den Ausgangspunkt für die Verwirklichung des Kantatenprojekts bildete offenbar ein bestimmtes textlich-musikalisches Konzept, wonach in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Strophe des Kirchenlieds textlich unverändert und mit ihrer gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch und theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name allerdings nirgends in Erscheinung tritt, so dass man für seine Person auf Vermutungen

angewiesen ist. Manches spricht dafür, dass es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte. Bachs mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis (d. h. zwei Wochen nach Pfingsten) 1724 begonnenes Vorhaben hätte bis Trinitatis des folgenden Jahres reichen sollen; die Kantatenreihe brach jedoch eine Woche vor Ostern 1725 ab. Der Grund war wahrscheinlich der Tod Stübels Ende Januar 1725, und damit der Mangel an geeigneten Textvorlagen.

Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte vermutlich jeweils in enger Abstimmung mit dem Prediger. In der Regel wurden die Choräle so ausgesucht, dass sie zu den biblischen Lesungen des betreffenden Tages passten, insbesondere zur Evangelienlesung, die nach wie vor die Grundlage der Predigt bildete. Man hat sich wohl vorzustellen, dass der Prediger in seinen Ausführungen zugleich auf den Liedtext einging und ihn zum Evangelium des Tages in Beziehung setzte.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2

Die Kantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, entstanden zum 2. Sonntag nach Trinitatis, dem 18. Juni 1724, ist das zweite Werk des Choralkantaten-Jahrgangs. Der Choral, der ihr zugrunde liegt, ist wahrhaft im Sinne Carpovs ein „gut, schön, alt, evangelisches und lutherisches Lied“: Text und Melodie nämlich stammen aus der Feder Martin Luthers selbst (1524). Der Text ist eine Nachdichtung des 12. Psalms, einer Klage über die Abkehr der Menschen von Gott. Die schöne phrygische Melodie, mit der das Lied bis heute in der evangelischen Kirche gesungen wird, hat, weitab von ihrer ursprünglichen Bestimmung, auch einen Platz in Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* gefunden als „Gesang der geharnischten Männer“ („Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden“) und wird auch von daher manchem Musikfreund bekannt vorkommen.

Warum für Bachs Choralkantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis gerade dieses Lied gewählt wurde, ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Als Evangelium wird an

diesem Tag das Gleichnis vom großen Abendmahl nach Lukas 14, 16-27 gelesen. Vermutlich ist der entscheidende inhaltliche Zusammenhang darin zu sehen, dass Lied und Evangelium von der Abkehr der Menschen von Gott handeln – in dem Gleichnis sind es die eingeladenen Gäste, die unter den verschiedensten Vorwänden fernbleiben. Bachs Textbearbeiter hat, ganz dem Jahrgangskonzept entsprechend, die beiden Rahmenstrophen unverändert gelassen und die dazwischen liegenden Strophen zu Rezitativen und Arien umgedichtet. Dabei hat er hier und da einzelne Liedzeilen unverändert in die Umдichtung integriert (Satz 2: „Sie lehren eitel falsche List“; Satz 4: „Die Armen sind verstört“, „Ich hab ihr Flehn erhört“ und „Soll sein die Kraft der Armen“), und zweifellos wurden solche Stellen damals von den gesangbuchkundigen Leipziger Zuhörern als Zitate erkannt.

Der Eingangschor der Kantate ist betont archaisch gehalten; Geschichte ist gleichsam mitkomponiert, der Rückblick auf die Reformationszeit und auf die „Vorzeit“ des hinter dem Luther-Lied stehenden alttestamentlichen Textes. Archaisch sind Form und Stil des Satzes, der als Cantus-firmus-Motette gestaltet ist und sich dabei auch in der Satztechnik an den kontrapunktisch strengen „alten Stil“ („stylus antiquus“) der klassischen Vokalpolyphonie anlehnt. Der Cantus firmus liegt im Alt in Gestalt des zeilenweise in langen Notenwerten vorgetragenen Choral, und jeder Liedzeile geht eine Vorimitation der drei übrigen Singstimmen voraus. Die Instrumente gehen nach alter Motettenart mit den Singstimmen, nur der Continuoart ist weitgehend selbständig geführt. Eine besonders altertümliche Klangfärbung erhält der Satz zudem durch das in den Singstimmen mitgeführte Posaunenquartett. Der Affekt der Klage, der schon der Liedmelodie eigen ist, prägt den ganzen Satz. Bei den Worten „erbarmen“ und „wir Armen“ unterstreicht Bach den Lamentocharakter noch, indem er die Liedmelodie, abweichend vom Original, chromatisch führt.

Mit den folgenden Sätzen aber kehrt Bach ganz in die musikalische Gegenwart seiner Zeit zurück. Bei dem Tenor-Rezitativ (Satz 2) verbindet er die wörtlich aus

dem Luther-Lied übernommene Anfangszeile „Sie lehren eitel falsche List“ mit der zugehörigen Originalmelodie und führt außerdem den Continuoart dazu im Kanon (und macht das Zitat damit unüberhörbar). Die Alt-Arie (Satz 3), in der Bach Singstimme und Solovioline duettieren und sich reich entfalten lässt, ist stark geprägt von dem geradezu allgegenwärtigen dreitönigen Wechselnotenmotiv, das in Continuo und Solovioline den Satz eröffnet und in der Singstimme mit den Worten „Tilg, o Gott“ verbunden wird. Gegen Ende des Mittelteils lässt Bach zu den Worten „Trotz dem, der uns will meistern“ unerwartet für vier Takte die Choralmelodie aufscheinen. In dem folgenden Accompagnato-Rezitativ (Satz 4) des Basses hebt Bach die Worte Gottes „Ich muss ihr Helfer sein! Ich hab ihr Flehn erhört ...“ durch ariose Gestaltung nachdrücklich hervor. Die Dacapo-Arie des Tenors (Satz 5) überrascht durch die Beharrlichkeit, mit der bestimmte Motive (wie die in Sekundschritten auf- oder absteigenden Vierachtelgruppen der Instrumente) und bestimmte rhythmische Modelle beständig wiederholt werden; der gestische Ausdruck ist der des Insistierens, die musikalische Aussage erhält Eindringlichkeit und Nachdruck. Der vierstimmige Schlusschoral ist wie üblich schlicht gehalten, nur zu den Worten „für diesem arg'n Geschlechte“ fällt die Harmoniefolge aus dem Rahmen des Gefühlgangs, wird sozusagen gesetzelos und regelwidrig und charakterisiert damit die Gottlosen, von denen an dieser Stelle die Rede ist.

ACH HERR, MICH ARMEN SÜNDER, BWV 135

Die Kantate *Ach Herr, mich armen Sünder* erklang in Leipzig eine Woche nach *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2) am 3. Sonntag nach Trinitatis, dem 25. Juni 1724, als viertes Werk des Choralkantaten-Jahrgangs. Dazwischen, am Vortage, dem Fest Johannes des Täufers (24. Juni), hatte Bach als drittes Werk die Kantate *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7) aufgeführt. Diese drei Werke aber waren von Bach zusammen mit dem ersten Stück des Jahrgangs, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20), das am 11. Juni zum 1. Sonntag nach Trinita-

tis dargeboten worden war, durch einen gemeinsamen zyklischen Ansatz verbunden worden, der jeweils die Eingangschöre betraf. Bei der ersten Kantate nämlich lag hier der Cantus firmus im Sopran, bei der zweiten im Alt, bei der dritten im Tenor und bei der vierten – unserer Kantate – im Bass. Es liegt auf der Hand, dass dieses Variationsverfahren nicht weitergeführt werden konnte, und offenbar empfahl es sich auch nicht zu ständiger Wiederholung; jedenfalls bevorzugt Bach in der Folgezeit klar den Satztyp mit Cantus firmus im Sopran. Aber es zeigt doch, wie bewusst und entschieden Bach von allem Anfang an das relativ starre textlich-musikalische Grundkonzept des Jahrgangs durch einen geradezu systematischen Wechsel der kompositorischen Mittel zu variieren beabsichtigte. Tatsächlich ist es Bach gelungen, jedem der vierzig Eingangschöre des Choralkantaten-Jahrgangs ein eigenes, unverwechselbares musikalisches Profil zu geben.

Grundlage unserer Kantate ist das einst vielgesungene gleichnamige Kirchenlied des thüringischen Theologen Cyriacus Schneegaß (1546-1597). Der Text ist eine Nachdichtung des 6. Psalms, des inständigen Bußgebets eines reuigen Sünders. Die um 1600 von dem damals hochberühmten Organisten und Komponisten Hans Leo Hassler (1564-1612) zu einem Liebeslied (*Mein G'müt ist mir verwirret*) geschaffene Melodie war bald mit dem geistlichen Text „Herzlich tut mich verlangen“ verbunden worden, bekannter geworden ist sie – nicht zuletzt durch Bachs *Matthäus-Passion* – in der Verbindung mit der Lieddichtung „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (1607-1676). Die Beziehung des Schneegaß'schen Textes mit dem Evangelium des Sonntags, Lukas 15, 1-10, den Gleichnissen vom verlorenen Schaf und vom verlorenen Groschen, ist nicht sehr eng und gründet sich offenbar ausschließlich auf den Schlussvers des Lesungstextes: „Also auch ... wird Freude sein vor den Engeln Gottes über einen Sünder, der Buße tut“.

Das selbstverordnete Variationsprinzip hat Bach beim Eingangschor – wie in der Folgezeit noch öfter – zu einer Lösung geführt, zu der man Parallelen in der zeitge-

nössischen Kirchenmusik vergebens suchen wird. Ganz gegen seine Gewohnheit versetzt Bach die Melodie vom zeitüblichen geraden in den Dreivierteltakt. Und er schreibt einen thematisch ungewohnt dichten Satz. Die Liedmelodie erscheint gewissermaßen auf drei verschiedenen Ebenen: am auffälligsten als posauenenverstärkter Cantus firmus des Chorbasses in breitem Vortrag mit stark verlängerten Zeilenschlussnoten. Daneben, und das ist als erstes zu hören, in den instrumentalen Vor- und Zwischenspielen in den unisono geführten Streichern, die jeweils die Choreinsätze vorbereiten, indem sie die nachfolgende Choralzeile intonieren. Darüber hinaus aber erklingt der Liedbeginn mit seinen ersten fünf oder sechs Tönen in metrischer Verkleinerung – in Achteln statt in Halben und Vierteln – zunächst in den beiden Oboen, dann auch in den Streichern und in den drei nicht mit dem Cantus firmus befassten Singstimmen Sopran, Alt und Tenor als ständig beibehaltener Kontrapunkt. Bemerkenswert ist bei alledem auch Bachs Klangregie, das wohlbedachte Pausieren der Oboen bei den ersten Choreinsätzen und die strikte Beschränkung des Continuo auf die Verstärkung des Bass-Cantus-firmus; da der Continuo an allen übrigen Stellen schweigt, erscheinen die Bass-Einsätze um so effektvoller.

Das Tenor-Rezitativ (Satz 2) ist spürbar dramatisch getönt, ausdruckshaltige Wörter wie „krank“, „schwach“, „jämmerlich“, „Kreuz“ sind teils durch die Harmonisierung, teils durch besondere Melodieführung hervorgehoben; musikalisch-rhetorische Bildfiguren, die für sich selber sprechen, setzt Bach zu den Worten „schnellen Fluten“, „abwärts rollen“, „Schrecken“. Die Arie des Tenors (Satz 3) ist wie so oft in Bachs Kantaten jener Zeit das solistische Glanzstück der Kantate; die Singstimme verbindet sich mit dem aparten Oboenduo zu einem Kabinettstück. Bei allem „absoluten“ Musizieren kommt doch auch der Text immer wieder zur Ausdeutung – ganz besonders effektiv zumal bei der Wendung „ist alles stille“ mit den geradezu dramatischen Generalpausen. Emotional ähnlich hochgespannt wie das Tenor-Rezitativ (Satz 2) ist auch das kurze Alt-Rezitativ (Satz 4) mit

seiner suggestiven Darstellung des Scufzens, der Müdigkeit, der Trauer – man spürt die Nähe der zeitgenössischen Oper. Das gilt ebenso für die anschließende Bass-Arie (Satz 5), in der, angeführt von der bewegten Partie der 1. Violine, die Singstimme mit leidenschaftlicher Heftigkeit agiert und die „Übeltäter“ zurückweist. Um so auffälliger ist die Beruhigung, die kurz vor dem Schluss mit dem Zitat der Choralmelodie zu den Worten „mein Jesus tröstet mich“ eintritt. Alle Dramatik aber ist verschwunden in dem feierlichen vierstimmigen Schlusschoral, der die heilige Dreifaltigkeit preist.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38

Mehr als vier Monate nach *Ach Gott, vom Himmel*, *sieh daren* (BWV 2), greift Bach für den Eingangsschor seiner Kantate *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* für den 21. Sonntag nach Trinitatis, den 29. Oktober 1724, auf das Konzept von damals zurück, kopiert es zwar nicht, variiert es vielmehr, schreibt aber erneut eine Cantus-firmus-Motette im strengen, alten Stil, wieder auch mit lediglich die Singstimmen mitspielenden Instrumenten, wieder auch mit einem Posaunenquartett, wieder auch mit einem Cantus firmus in langen Noten, nur dass die Melodie diesmal im Sopran liegt. Und wieder auch liegt ein Luther-Lied von 1524 zugrunde, und erneut ist dies eine Psalm-Nachdichtung (nach Psalm 130). Auch hier scheint es, als wolle Bach den Blick zurücklenken auf und in die Geschichte, in die Zeit der Reformation Martin Luthers und weiter zurück in die Zeit des Alten Testaments.

Die Wahl des Liedes für die Choralkantate muss in Leipzig nahegelegen haben – es war hier seit langem diesem Sonntag zugeordnet. Das Evangelium des Sonntags, Johannes 4, 47-54, handelt von Jesu Heilung des kranken Sohnes eines Hauptmanns, und dessen Hilferuf an Jesus war offenbar das Bindeglied zu dem Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Wieder hat Bachs Librettist die beiden Rahmenstrophen übernommen und die Binnenstrophen zu der zweimaligen Folge von Rezitativ und Arie umgedichtet.

Die Tenor-Arie (Satz 3) beginnt als feinste Kammermusik für zwei Oboen und Continuo, in die sich dann die Singstimme, die Thematik der Blasinstrumente aufnehmend, homogen einfügt. Der Affekt ist verhalten, mischt Töne der Klage mit solchen der Zuversicht. In dem folgenden Sopran-Rezitativ (Satz 4), das textlich am wenigsten Bezug zu dem Luther-Lied hat und im wesentlichen eine gedanklich freie Fortspinnung aus der Feder des Leipziger Librettisten darstellt, scheint Bach die Rückbindung gleichsam künstlich herstellen zu wollen, indem er die Liedmelodie im Continuo zitiert. Den zweiten Arientext, „Wenn meine Trübsal als mit Ketten“ (Satz 5), hat Bach – eine seltene Besonderheit in seinem Kantatenschaffen – als Terzett vertont. Wie es solchen Ensembles eigen ist, hat auch dieser Satz, bei aller kontrapunktischen Kunst, die Bach aufwendet, einen gewissen opernhaften Zug; ganz deutlich wird dies etwa bei der Wendung „dass alles plötzlich von mir fällt“, bei der der polyphone Satz überraschend und effektiv in Homophonie umschlägt. Den schlichten Schlusschoral beginnt Bach mit einer Kühnheit, einem Sekundakkord, der weiterdrängt und nach Auflösung verlangt. Der dissonante Akkord hat mit dem Textanfang der Strophe wenig zu tun, vielmehr artikuliert er in einem fast romantisch zu nennenden Sinne etwas, was sich in Worten nicht sagen lässt, spricht auf seine Weise von der Bedrängnis des Beters, von seinem Sehnen nach Erlösung „aus seinen Sünden allen“.

ACH GOTT, WIE MANCHES HERZELEID, BWV 3

Bachs Kantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* entstand zum 2. Sonntag nach Epiphania, dem 14. Januar 1725. Das Evangelium des Tages, Johannes 2, 1-11, handelt von der Hochzeit zu Kana und Jesu wundersamer Verwandlung des Wassers in Wein. Aber das Lied, das der Kantate zugrunde liegt, steht dazu in keiner erkennbaren Beziehung – der gedankliche Brückenschlag zwischen Evangelium und Kantatentext blieb offenbar diesmal ganz dem Prediger überlassen. Bei dem Lied selbst handelt es sich um eine freie Nachdichtung des berühmten mittelalterlichen,

Bernhard von Clairvaux (1091-1153) zugeschriebenen Hymnus *Jesu dulcis memoria* aus der Feder des einst in Schlesien und Sachsen als Kantor und Pfarrer wirkenden Martin Moller (1547-1606), verbunden mit der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Melodie *O Jesu Christ, meus Lebens Licht*. Wieder hat Bachs Textbearbeiter die Außenstrophen unverändert belassen und die Binnenstrophen zu Rezitativ- und Arientexten umgeformt.

Der Eingangschor ist, ganz dem Text entsprechend, bestimmt vom Affekt milder Klage. Das Duett der beiden Oboen d'amore beherrscht mit elegischen Tönen die Instrumentalabschnitte, in denen das Streichorchester harmoniefüllend begleitet und nur gelegentlich Seufzermotive einmischt. In den Chorabschnitten nehmen Sopran, Alt und Tenor die Oboenmelodie auf und kommentieren ausdrucksvoll den Cantus firmus des Chorbasses, der wie in *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135) von einer Posaune verstärkt wird.

Der 2. Satz zeigt eine interessante Mischform aus Choral und Rezitativ. Bachs Textdichter hat hier vier Zeilen der Moller'schen Lieddichtung unverändert übernommen und lässt diese jeweils in einen frei gedichteten Rezitativtext münden. Bach folgt seinem Librettisten darin, dass er die Liedzeilen jeweils vierstimmig in der Art eines Chorals vertont, die Rezitativverse aber jeweils einer der vier Solostimmen zuweist. Die nur vom Continuo begleitete Bass-Arie (Satz 3) lebt aus dem auch im musikalischen Ausdruck mitvollzogenen Gegensatz von „Höllenangst“ und „Freudenhimmel“ und von „unermessenen Schmerzen“, die wie „leichte Nebel“ verfliegen. Einen Höhepunkt der Kantate stellt das Duett von Sopran und Alt (Satz 5) dar. Schon das Eingangsritornell lässt aufhorchen, die beiden Oboi d'amore und eine Solovioline verbinden sich in Einstimmigkeit zu einer neuen, ungewohnten Klangfarbe. Das instrumentale Eingangsthema wird anschließend von den Singstimmen aufgenommen und dann auf Wörter wie „dringen“ und „singen“ in frei schweifenden Koloraturen fortgesponnen. Am Schluss steht, wie so oft in Bachs Kantaten, ein Gebet in Gestalt eines schlichten vierstimmigen Choralatzes.

© Klaus Hofmann 2005

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

ZINK UND POSAUNE

Die hier eingespielten Kantaten teilen ein besonderes Instrumentationsmerkmal: die Verwendung eines Ensembles aus Zink und Barockposaune (ital. *cornetto*). Der krumme Zink ist ein ungewöhnliches Instrument, das aus zwei gebogenen und nach der Ausböhlung aneinandergelenteten Holzteilen besteht. Die Außenseite des achtkantigen Instruments ist mit Leder überzogen. Der Zink hat üblicherweise sechs Grifflöcher vorne und eines hinten; sein Mundstück, wengleich kleiner, ähnelt dem Trompetenmundstück. Wie die Violine kann er sehr schnelle Passagen spielen, was ihn zu einem der offenbar bedeutendsten Melodieinstrumente des 15. bis 17. Jahrhunderts gemacht hat.

Es ist nicht ganz klar, wann die Posaune erstmals in Gebrauch kam, ihr Name aber begegnet ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (in Frankreich als *sacqueboute*, in England als *sackbut*). Im Unterschied zur Zugs trompete besitzt das Instrument eine Zugvorrichtung, bei der zwei Rohre mit einem U-förmigen Bogenstück verbunden sind. Dies macht es möglich, Intervalle mit nur der Hälfte derjenigen Bewegung zu erzeugen, die erforderlich wäre, wenn es nur ein Rohr gäbe. So wurden Intervalle im Umfang einer Quarte und mehr spielbar, was zur Folge hatte, daß das Instrument gern im Ensemble eingesetzt wurde. Im 17. Jahrhundert erlebte die Posaune eine große Blütezeit, wobei sie oft für Verzierungen im Rahmen von Diminutionen Verwendung fand.

Sätze mit einem Ensemble von Zinken und Posaunen stehen oft in dem strengem kontrapunktischen Stil, den man als *stile antico* kennt, wengleich Bach in Kantaten wie BWV 3, 133 und 135 Zinken und Posaunen allein zur Verdopplung der Vokalstimmen im Choral vorsieht. Kompositionen in diesem älteren Stil weisen keine eigenen Stimmen für die Instrumente auf, welche vielmehr den Chorstimmen folgen. Das Fehlen von Prä- oder Postludien in solchen Stücken verdankt sich dem Umstand, daß sie im Stil der Motetten des 17. Jahrhunderts geschrieben

wurden, in denen der Chor mit Beginn des Werkes sang. Die Kantaten BWV 2, 38 und 101 sind typische Vertreter dieses Stils. Sicher ist es kein Zufall, daß die Eingangschöre aller drei Werke Betrachtungen über die Sündhaftigkeit anstellen und sich mit deren tragischen Konsequenzen und den Klagen über das Leid beschäftigen.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2

Die wichtigsten Quellen für diese Kantate sind Bachs eigenhändiges Manuskript (es befindet sich im Besitz eines privaten amerikanischen Sammlers) und fünfzehn der originalen Stimmen (im Bestand des Bach-Archivs Leipzig). Eine der Continuoimmen (für Orgel) und die vier Posaunen-Stimmen sind für den Chor einen Ganzton heruntertransponiert. Für die oberste Stimme ist eine Sopran- oder Diskantposaune vorgesehen, doch in unserer Einspielung haben wir den gebräuchlicheren Zink verwendet.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38

Bachs Manuskript ist verloren, im Leipziger Bach-Archiv aber werden die Originalstimmen aufbewahrt. Den untransponierten Continuoart hat Bach vom zweiten bis zum letzten Satz mit Generalbaßziffern versehen, was darauf hinweisen könnte, daß statt der Orgel ein anderes Harmonieinstrument verwendet wurde. Wir haben diesen Part wie in ähnlichen Fällen zuvor vom Cembalo ausführen lassen. Anstelle der Sopranposaune wurde hier der Zink verwendet.

© Masaaki Suzuki 2005

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 **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat sich für seine Einspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs bei BIS einen hervorragenden Ruf erworben. Das 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikdirektor, gegründete Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, japanische Hörer mit bedeutenden Werken des Barock auf historischem Instrumentarium vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles schon sagt, konzentriert es sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jenen protestantischen deutschen Komponisten, die ihm vorangingen und ihn beeinflussten, wie etwa Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm. Das BCJ besteht aus einem Barockorchester und einem Chor; zu seinen größeren Projekten gehören eine Konzertreihe mit Bach-Kantaten (4 Konzerte pro Jahr) und ein Vielzahl von Instrumentalkonzerte. Außerdem führt das BCJ Meisterwerke wie Bachs *Matthäus-Passion*, Händels *Messias* und Monteverdis *Marienvesper* sowie kleinere Werke für Solisten oder Vokalensembles auf. In Tokyo und Kobe beheimatet, tritt das BCJ nicht nur in Japan, sondern regelmäßig auch in der ganzen Welt auf – u.a. in den USA (Carnegie Hall), Australien und Europa (Bachfest Leipzig).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und wurde mit 12 Jahren Kirchenorganist. Er studierte Komposition bei Akio Ashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß studierte er in der Graduiertenabteilung der Universität Orgel bei Tsuguo Hirono. Daneben studierte er Cembalo in einem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 gab er an das Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte. Danach war er von Japan aus als Solist tätig, gab

häufig Konzerte in Europa und nahm an jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich teil. Masaaki Suzuki ist derzeit assoziierter Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. 2001 wurde er mit Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

Concerto Palatino ist ein bahnbrechendes Ensemble im Bereich der Musik für Zink und Barockposaune. Sein Name ist einem historischen Zink- und Posaunenensemble entlehnt, das über 200 Jahre in Bologna wirkte. Die Kerngruppe aus zwei Zinken und drei Posaunen wird nach Bedarf um Blechbläser, Streicher und Sänger erweitert. Gefeierte Konzerte und Aufnahmen haben ihrer bedeutenden, aber wenig bekannten Musik große Anerkennung auch unter modernen Hörern gebracht und viele junge Musiker angeregt, sich mit diesen, vor einer Generation noch nahezu unbekanntem Instrumenten zu beschäftigen. Die Namen Bruce Dickey und Charles Toet sind gleichsam synonym mit dem Revival des Zink und der Barockposaune; insbesondere sind sie verantwortlich für die enormen spiellechnischen Fortschritte der letzten Jahre. Gemeinsam haben sie eine ganze Generation von Zinkenisten und Posaunisten ausgebildet, von denen viele feste Mitglieder des Concerto Palatino geworden sind.

Die Sopranistin **Dorothee Miels** erhielt ihren ersten Gesangsunterricht bei Therese Maxsein in Essen und sammelte danach Erfahrungen in verschiedenen Chören. Später studierte sie in Bremen und Stuttgart. Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts hat Dorothee Miels immer fasziniert und bildet heute einen Schwerpunkt ihrer Arbeit; daneben widmet sie dem französischen Kunstlied der Spätromantik besondere Aufmerksamkeit. Konzerte und Rundfunkausstrahlungen haben sie in Deutschland und international bekannt gemacht; u.a. ist sie mit dem Telemann-Kammer-

orchester Michaelstein und dem Balthasar-Neumann-Chor und Ensemble aufgetreten. Dorothee Miels ist eine gefragte Solistin, die bei zahlreichen internationalen Festivals wie der Bachwoche Ansbach, den Köthener Bachfesttagen, dem Bachfest Leipzig, dem Boston Early Music Festival und den Wiener Festwochen gastiert und u.a. mit Ivor Bolton, Martin Haselböck, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery und Stephen Stubbs zusammengearbeitet hat. Dorothee Miels unterrichtet an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

Pascal Bertin begann seine Sängerkarriere im Alter von elf Jahren in dem von Roger de Magnée geleiteten Chœur d'Enfants de Paris, mit dem er als Solist in der ganzen Welt unter so renommierten Dirigenten wie Seiji Ozawa, Zubin Mehta und Sir Georg Solti auftrat. 1988, als er bei William Christie studierte, erhielt er den Ersten Preis für die Interpretation von Barockmusik am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Als Opern- und Oratoriensänger ist Pascal Bertin unter so bedeutenden Dirigenten wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken und Konrad Junghänel aufgetreten. Außerdem singt Pascal Bertin häufig mit führenden Ensemble Repertoire des Mittelalters und der Renaissance, und auch sein Opernrepertoire ist umfangreich. Pascal Bertin ist Gründungsmitglied des Ensembles Fons Musicae und hat das Jazz-Vokalensemble Indigo gegründet.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chor dirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern,

Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cöln, und des französischen Ensembles Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Seit dem Jahr 2000 ist er Lehrer für Barockgesang und Ensemble an der „Schola Cantorum Basiliensis“, außerdem gibt er Meisterklassen an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo).

Peter Kooij, Baß, begann seine musikalische Karriere mit sechs Jahren als Chorknabe. Sein Musikstudium begann er indes auf der Violine. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, den er mit dem Solistendiplom abschloß. Als Solist ist er in der ganzen Welt unter Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken und Roger Norrington aufgetreten. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Schütz bis Weill. Peter Kooij ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen. Von 1991 bis 2000 war er Professor am Sweelinck-Konservatorium; von 1995 bis 1998 unterrichtete er an der Musikhochschule Hannover. Seit 2000 ist er Professor an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität der bildenden Künste und Musik, Tokyo). Er hat in Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan Meisterklassen gegeben.



Les quatre cantates de **Johann Sebastian Bach** que l'on retrouve sur cet enregistrement remontent à la seconde année du compositeur au poste de cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig, c'est-à-dire à la saison 1724/25. Au cœur du travail réalisé cette année-là se trouvait un projet musical et liturgique de grande dimension : le cycle des cantates-chorals. Selon le plan établi par Bach, un cycle de cantates devait être réalisé pour chaque dimanche et chaque jour de fête de l'année liturgique dont le contenu se baserait sur des chorals luthériens. Le projet a sans doute été développé en accord avec le clergé de Leipzig voire suscité par ce dernier. L'élément déclencheur vient probablement d'une conscience plus aiguë de la tradition et de la volonté de revenir à la pratique religieuse leipzigoise de jadis : en 1690, le pasteur de l'église Saint-Thomas de Leipzig, Johann Benedikt Carpzow, avait fait savoir que dorénavant, il commenterait lors du service « un cantique évangélique et luthérien, bon, beau et ancien », comme cela avait été le cas quelques années auparavant. De plus, le prédécesseur de Bach au poste de directeur musical de l'église, Johann Schelle, avait alors offert de mettre ces cantiques à jour « au sein d'une musique agréable qu'il ferait entendre avant le prêche. » Cependant, le véritable coup d'envoi de ce projet de cycle de cantates-chorals a sans doute été le résultat d'un anniversaire : exactement deux cents ans auparavant, en 1524 donc, paraissait le premier recueil imprimé de chants pour l'église évangélique. Il est certain que dans la Leipzig luthérienne-orthodoxe avec son importante faculté de théologie ainsi que son intense vie religieuse et musicalo-liturgique, on se souvenait de cette date décisive.

Le point de départ de la réalisation de ce projet de cantates provenait du développement d'un concept littéraire et musical dans lequel l'adaptation musicale réalisée par Bach reprenait *in extenso* la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens sur lesquels la cantate s'appuyait avec leur mélodie traditionnellement utilisée alors que les autres stances étaient remaniées en une succession de récitatifs et d'airs. Un expert versé tant

en poésie qu'en théologie et dont le nom ne nous est pas parvenu ce qui nous oblige à spéculer sur son identité, était chargé du remaniement du texte. Plusieurs indices nous laissent cependant croire qu'il pourrait s'agir de l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725). Le cycle a débuté le premier dimanche après la Trinité (c'est-à-dire deux semaines après Pâques) en 1724 et aurait dû se terminer à la Trinité de l'année suivante mais le cycle s'interrompt une semaine avant Pâques en 1725. La raison en est probablement la mort de Stübel à la fin du mois de janvier précédent et, par conséquent, l'absence de livret remanié.

Les chorals choisis étaient vraisemblablement approuvés par le prédicateur. Habituellement, ceux-ci étaient sélectionnés dans le but de compléter les lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche se basait. On peut croire que le prédicateur dans son sermon faisait à la fois allusion au texte chanté ainsi qu'à l'évangile du jour qu'il mettait en relation.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2 AH ! DIEU, DU CIEL JETTE UN REGARD VERS NOUS

La cantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* a été composée pour le deuxième dimanche après la Trinité, le 18 juin 1724, et est la seconde œuvre du cycle des cantates-chorals. Le choral sur lequel la cantate est basée est tout à fait en accord avec le souhait de Carpozov : « un cantique évangélique et luthérien, bon, beau et ancien ». Le texte et la mélodie du cantique proviennent de la plume même de Martin Luther (1524). Le texte est une adaptation du douzième psaume, une plainte sur l'abandon de dieu par les hommes. La belle mélodie en mode phrygien qui est, encore aujourd'hui, chantée dans les églises évangéliques a, bien loin de son contexte original, trouvé place dans *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart dans le chant des hommes armés (« Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden » [Celui qui chemine sur cette voie semée d'embûches]) et est ainsi également connue des mélomanes.

On ignore la raison pour laquelle Bach a précisément choisi ce cantique pour sa cantate-choral pour le deuxième dimanche après la Trinité. L'évangile de ce dimanche raconte la parabole du festin (Luc 14, 16-27). On peut présumer que le lien au niveau du contenu entre le cantique et l'évangile se trouve dans le rejet de dieu par les hommes. Dans la parabole, ce sont les invités qui s'en vont sous les prétextes les plus divers. Le librettiste de Bach a, tout à fait en accord avec le principe du cycle, laissé la première et dernière strophe inchangées et adapté les autres en une alternance de récitatifs et d'airs. Ici et là, il a conservé des vers tels quels qu'il a intégré à son texte comme dans le deuxième mouvement, « Sic lehren eitel falsche List » [Ils enseignent la ruse vaine et mensongère] et dans le quatrième mouvement « Die Armen sind verstor » [Les pauvres sont troublés], « Ich hab ihr Fehn erhört » [Car j'ai entendu vos plaintes] et « Soll sein die Kraft der Armen » [sera la force des humbles] et on peut présumer que ces vers ont été perçus par les auditeurs leipzigois comme des citations.

Le chœur d'entrée est accentué par une écriture « à l'ancienne ». Alors que le récit est pour ainsi dire composé simultanément, Bach jette un regard vers l'époque de la Réforme et vers l'époque ancienne du texte de l'Ancien Testament qui a servi au cantique de Luther. Le mouvement est formellement et stylistiquement traité de manière archaïque et prend la forme d'un motet avec *cantus firmus* dont l'écriture s'appuie sur le strict « style ancien » (*stylus antiquus*) contrapuntique de la polyphonie vocale classique. Le *cantus firmus* se trouve à l'alto et chaque section du choral est exposée par des valeurs longues alors que chacune de ces sections est précédée par les trois autres voix par une imitation par anticipation. Les instruments agissent à la manière des anciens motets et doublent les voix alors que seul le continuo est entièrement traité de manière indépendante. Le mouvement, avec le quatorze de trombones qui double également les voix, acquiert ainsi une couleur particulièrement ancienne. L'affect de la plainte qu'on pouvait déjà entendre dans le cantique est présent dans tout le mouvement. Aux mots

de « erbarmen » [prends pitié] et de « wir armen » [nous, les pauvres], Bach insiste sur le climat de lamentation en développant chromatiquement la mélodie du cantique, bien loin de son modèle original.

Bach revient complètement à la musique de son époque dans les mouvements suivants. Dans le récitatif de ténor (deuxième mouvement), il relie littéralement le vers repris du cantique de Luther « Sie lehren eitell falsche List » [Ils enseignent la ruse vaine et mensongère] à la mélodie originale correspondante et développe la partie de continuo en canon (et rend ainsi la citation d'autant plus évidente). L'air d'alto, dans lequel la voix et le premier violon s'expriment en duo, se développe avec opulence et est fortement caractérisé par le motif omniprésent de *cambiata* sur trois notes qui est d'abord entendu au continuo et dans la partie de premier violon qui ouvre le mouvement et qui revient à la voix aux mots de « Tilg, o Gott » [Extirpe, ô Dieu] auquel il est associé. Vers la fin de la partie centrale, Bach fait apparaître de manière inattendue aux mots de « Trotz dem, der uns will meistern » [En dépit de celui qui veut être notre souverain] la mélodie du cantique pendant quatre mesures. Dans le récitatif accompagné qui suit (quatrième mouvement) à la basse, Bach cite la parole de dieu : « Ich muss ihr Helfer sein ! Ich hab ihr Flehn erhört ... » [Je dois être leur secours ! J'ai exaucé leur supplication...] qu'il traite en arioso. L'air *da capo* du ténor (cinquième mouvement) surprend par son allure entêtée avec son motif décidé (comme celui du groupe de quatre croches sur un intervalle de seconde ascendante ou descendante aux instruments) et des motifs rythmiques constamment répétés. Alors que l'expression gestuelle de ce mouvement évoque l'insistance, le contenu musical entretient également celle-ci. Le choral conclusif à quatre voix est, comme d'habitude, traité simplement. Aux mots de « für diesem arg'n Geschlechte » [pour ce vil genre humain] la progression harmonique parvient à la limite des habitudes de l'époque et semble devenir pour ainsi dire anarchique et contraire à la règle, caractérisant ainsi les impies qui sont évoquées par ces mots.

ACH HERR, MICH ARMEN SÜNDER, BWV 135 O SEIGNEUR, LE PAUVRE PÉCHEUR QUE JE SUIS

La cantate *Ach Herr, mich armen Sünder* a été créée à Leipzig une semaine après *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2), c'est-à-dire au troisième dimanche après la Trinité, le 25 juin 1724. Il s'agit de la quatrième œuvre du cycle de cantates-chorals. Entre ces deux cantates, Bach avait également écrit la troisième cantate du cycle, *Christ unser Herr zum Jordan kam* [Notre Seigneur le Christ allait en Jordanie] (BWV 7), à l'occasion de la Saint-Jean. Ces trois cantates et la première du cycle des cantates-chorals, *O Ewigkeit, du Donnerwort* [Ô Éternité, terrible parole] (BWV 20), créée le 11 juin à l'occasion du premier dimanche après la Trinité, sont reliées entre elles par une idée développée par Bach : un traitement cyclique concernant chacun des chœurs d'entrée. Dans la première cantate, le *cantus firmus* se trouve à la voix de soprano ; dans la seconde (voir plus haut) à la voix d'alto ; dans la troisième, au ténor et dans la quatrième cantate – celle-ci – à la basse. Il est manifeste que ce procédé de variation ne pouvait se poursuivre et que, clairement, il ne prêtait pas à une réutilisation répétée. Pour les cantates suivantes, Bach semble marquer une préférence pour le *cantus firmus* au soprano. Mais ceci démontre bien comment Bach avait l'intention de traiter de manière consciente et résolue le concept de base littéraire et musical strict du cycle par une modification véritablement systématique du procédé compositionnel. En effet, Bach est parvenu à donner un profil musical unique à chacun des quarante chœurs d'entrées de son cycle de cantates-chorals.

Cette cantate est basée sur un cantique du même nom qui avait déjà été populaire, écrit par un théologien de Thuringe, Cyriakus Schneegass (1546-1597). Le texte est une paraphrase du sixième psaume qui évoque l'imploration d'un pécheur repentant. Le célèbre organiste et compositeur Hans Leo Hassler (1564-1612) avait composé une chanson amoureuse (*Mein G'müt ist mir verwirret* [Mon cœur est rempli de confusion]) à laquelle on accola le texte de Schneegass qui prendra alors le titre de *Herz-*

lich tut mich verlangen [De tout cœur j'aspire]. La mélodie deviendra encore plus célèbre dans rien de moins que la *Passion selon Saint-Matthieu* avec cette fois-ci un autre texte de la plume de Paul Gerhardt (1607-1676) sous le titre de *O Haupt voll Blut und Wunden* [Tête couverte de sang et de blessures]. La relation entre le texte de Schneegass et l'évangile de ce dimanche, Luc 15, 1-10, qui raconte la parabole de la brebis perdue et du drachme perdu ne saute pas aux yeux et ne se base manifestement que sur le verset final du texte de l'évangile : « C'est ainsi, je vous le dis, qu'il naît de la joie devant les anges de Dieu pour un seul pécheur qui se repent. »

Le principe de variation du chœur d'entrée que Bach s'est imposé – ce qu'il fera encore plus souvent à l'avenir – a mené à une solution pour laquelle on chercherait vain un équivalent dans la musique religieuse de l'époque. Contrairement à ses habitudes, Bach fait passer la mélodie du rythme habituel de quatre noires à un rythme à trois noires. Thématiquement, son mouvement est inhabituellement chargé. La mélodie du cantique apparaît pour ainsi dire sur trois niveaux : le plus frappant est celui où le *cantus firmus* se retrouve à la voix de basse, soutenu par les trombones, où la mélodie est exposée dans un tempo étiré et où les notes qui concluent chaque vers sont allongées. Un autre niveau dans lequel on retrouve la mélodie et qui est en fait sa première exposition, est constitué par le prélude et les interludes joués à l'unisson par les cordes qui préparent chaque entrée du chœur qui entonne le vers suivant. De plus, on entend les cinq ou six premières notes de la mélodie dans une diminution métrique (à la croche plutôt qu'à la blanche ou à la noire) d'abord par les deux hautbois puis par les cordes et par les trois voix qui ne sont pas liées au *cantus firmus*, c'est-à-dire ici les sopranos, les altos et les ténors en un contrepoint constamment maintenu. Le jeu des sonorités y est ici particulièrement remarquable avec la pause bien amenée des hautbois lors de la première intervention du chœur et la réduction stricte du rôle du continuo au soutien du *cantus firmus* à la basse. La partie de basse y apparaît d'autant efficacement que le continuo se tait dans tous les autres endroits.

Le récitatif de ténor (deuxième mouvement) est clairement teinté de dramatisme alors que les mots chargés d'expression comme « krank » [malade], « schwach » [faible], « jämmerlich » [misérable] et « Kreuz » [croix] sont mis en valeur tant par l'harmonie sous-jacente que par un traitement mélodique particulier. Bach a recours à des figures de style musicales et rhétoriques qui parlent d'elles-mêmes aux mots de « schnellen Fluten » [flots rapides], « abwärts rollen » [se déroulent], « Schrecken » [horreur]. L'air de ténor (troisième mouvement) est comme souvent dans les cantates composées par Bach à cette époque la pièce de bravoure pour soliste de l'œuvre. Le mélange de la voix avec le duo de hautbois constitue un moment unique. Dans toute interprétation de musique « absolue », le texte peut cependant se prêter à une interprétation, comme ici aux mots de « ist alles stille » [tout est si calme] avec le silence hautement dramatique observé par tous les instruments. Le récitatif d'alto (quatrième mouvement) est tout aussi chargé d'émotion que celui de ténor du second mouvement avec sa représentation suggestive des soupirs, de la fatigue et de la tristesse. Nous ne sommes pas loin du domaine de l'opéra. C'est également le cas de l'air de basse qui suit dans lequel, mené par le jeu agité du premier violon, la voix rejette le malfaiteur (« Übeltäter ») avec une violence passionnée. Le calme qui survient peu avant la fin à la citation de la mélodie du cantique aux mots de « mein Jesus tröstet mich » [mon Jésus me console] est ainsi d'autant plus spectaculaire. Tout dramatisme est évacué dans le solennel choral final à quatre voix qui loue la Sainte Trinité.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38 DE MA DÉTRESSE PROFONDE, JE T'APPELLE

Plus de quatre mois après la cantate BWV 2, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, Bach, pour sa nouvelle cantate pour le 21^e dimanche après la Trinité créée le 29 octobre 1724, revient pour le choral d'entrée au concept d'alors sans le copier mais en le variant plutôt. Il écrit de nouveau un *cantus firmus* de motet dans le style ancien et

austère avec, encore une fois, les instruments qui s'en tiennent exclusivement au doublement des voix, encore une fois avec un quatuor de trombones et encore une fois à un *cantus firmus* fait de longues valeurs ; la seule différence étant qu'ici, la mélodie se trouve au soprano. Et encore une fois, un cantique de Martin Luther, composé en 1524, ici une adaptation d'un texte du Livre des Psaumes (le Psaume 130) sert de fondation à la cantate. Enfin, encore une fois, il semble que Bach voulait jeter un regard vers l'époque de la Réforme de Martin Luther et encore plus loin, vers l'époque de l'Ancien Testament.

Le choix du cantique comme base de cette cantate-choral est probablement dû à la situation leipzigoise même car ce cantique était prévu depuis longtemps pour ce dimanche. L'évangile prévu, Jean 4, 47-64, qui raconte la guérison par Jésus du fils d'un fonctionnaire royal et l'appel à l'aide de ce dernier a manifestement servi de lien au cantique *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Comme d'habitude, le librettiste a conservé les première et dernière strophes et a adapté les autres en une succession de récitatifs et d'airs.

L'air de ténor (troisième mouvement) commence comme une pièce de musique de chambre du meilleur niveau pour deux hautbois et continuo dans laquelle la voix reprend le matériau thématique des instruments à vents en s'y insérant de manière homogène. Le ton, tout de retenue, mélange des affects associés à la plainte et à l'assurance. Dans le récitatif de soprano suivant (quatrième mouvement) qui est également le mouvement ayant le moins recours au cantique de Luther et qui, pour l'essentiel, présente un développement mélodique par développement séquentiel libre issu de la plume du librettiste leipzigois, Bach semble vouloir souligner avec son art pour ainsi dire le contenu religieux alors qu'il cite le cantique dans le récitatif. Le deuxième air, « Wenn meine Trübsal als mit Ketten » [Si dans ma misère les malheurs se succèdent] a été composé – fait rarissime dans l'ensemble des cantates de Bach – pour un trio vocal. Parce que cette formation le permet, Bach, avec tout son art du contrepoint, donne une allure opératique à ce mouvement. Ce

ton est notamment perceptible aux mots de « dass alles plötzlich von mir fällt » [En les détachant soudain de moi] dans lesquels la phrase polyphonique passe soudainement dans un effet de surprise à l'homophonie. Le choral conclusif simple débute par une audace : un accord de seconde oppressant qui demande une résolution. L'accord dissonant a peu à voir avec le texte mais articule plutôt d'une manière qu'on pourrait qualifier de romantique ce qui reste non-dit, c'est-à-dire une manière personnelle d'exprimer la gêne de celui qui prie et son aspiration à la délivrance « aus seinen Sünden allen » [de tous ses péchés].

ACH GOTT, WIE MANCHES HERZELEID, BWV 3 AH DIEU, QUELLE AFFLICTION

La cantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* composée pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie a été créée le 14 janvier 1725. L'évangile du jour, Jean 2, 1-11, raconte l'épisode des noces de Cana et le miracle de la transformation de l'eau en vin par Jésus. Le cantique sur lequel s'appuie cette cantate semble cependant sans relation et l'établissement d'un lien spirituel entre l'évangile et le texte de la cantate a manifestement été entièrement laissé à l'officiant. Le texte du cantique original est une adaptation libre de l'hymne célèbre datant du Moyen âge de Bernhard von Clairvaux (1091-1153) *Jesus dulcis memoria* du cantor et pasteur Martin Moller (1547-1606) actif en Silésie et en Saxe qui sera associé à une mélodie composée au 17^e siècle et qui prendra le nom de *O Jesu Christ, mein Lebens Licht* [*O Jésus Christ, lumière de ma vie*]. Comme d'habitude, Bach conserve les strophes extrêmes et adapte les autres en une alternance de récitatifs et d'airs.

Le chœur d'entrée, tout à fait en accord avec le texte, est caractérisé par un climat de douleur modérée. Le duo des deux hautbois d'amour domine avec son ton élégiaque les autres instruments accompagnés par les cordes qui remplissent l'harmonie et qui, à l'occasion, intercalent un motif de soupir. Dans la partie vocale, les sopranos, altos et ténors reprennent les motifs du hautbois et commentent

avec expression le *cantus firmus*, ici à la basse (comme dans la cantate BWV 135, *Ach Herr, mich armen Sünder*), doublé et renforcé par le trombone.

Le deuxième mouvement est une alliance originale de choral et de récitatif. Le librettiste de Bach a repris ici sans les modifier quatre vers du texte original de Moller d'où s'échappe à chacun d'entre eux un récitatif en vers libre. Bach suit ainsi son librettiste en prenant chacun des vers originaux et en les harmonisant à quatre voix à la manière d'un choral alors que les vers libres du récitatif sont présentés par l'un des quatre solistes. L'air de basse (troisième mouvement) qui n'est accompagné que du continuo évoque, tant au niveau du texte que de la musique, des sentiments contradictoires : « Höllenangst » [tourments de l'enfer] et « Freudenhimmel » [joie céleste] et « unermessnen Schmezen » [douleur insondable] qui disparaissent comme « leichte Nebel » [brume légère]. L'un des sommets de la cantate est le duo de soprano et d'alto (cinquième mouvement). Dès la ritournelle introductive, l'attention est éveillée alors que l'association des deux hautbois d'amour et d'un violon solo donne une couleur nouvelle et inhabituelle. Le motif instrumental introductif est finalement repris par les voix et aux mots de « dringen » [m'oppressent] et de « singen » [chanter] est développé par des vocalises évoluant librement. Le mouvement final, comme souvent dans les cantates de Bach, est un simple choral à quatre voix.

© Klaus Hofmann 2005

NOTES DE LA PRODUCTION

CORNETTO ET TROMBONE

L'une des principales caractéristiques de l'instrumentation des cantates que l'on retrouve sur cet enregistrement est l'emploi d'un ensemble de trombones et de *cornetti*. Cet étrange instrument incurvé (en allemand : *Zink*) est fait de deux pièces de bois recourbées et collées ensemble après qu'un trou y ait été creusé d'un bout à l'autre. L'extérieur de l'instrument est, après avoir été taillé en forme

d'octogone, recouvert de cuir. L'embouchure se base sur le même principe que celle de la trompette bien qu'elle soit beaucoup plus petite. L'instrument est habituellement percé de sept trous, six à l'avant et un à l'arrière pour le pouce. Il est possible de jouer des passages aussi rapides que ceux prévus pour le violon et c'est pour cette raison qu'il est devenu l'un des instruments mélodiques les plus importants entre les 15^e et 17^e siècles.

On ne peut dater avec précision l'arrivée du trombone, mais le nom de cet instrument apparaît dans des documents de la seconde moitié du 15^e siècle sous la forme de sacqueboute en français, *sackbut* en anglais et *Posaune* en allemand. Contrairement à la trompette à coulisse, le trombone possède une coulisse faite de deux tubes reliés à leur extrémité par une coulisse en forme d'u ce qui rend possible de produire des intervalles en ajustant la longueur de la coulisse à la moitié seulement de qui ce qui serait normalement requis pour produire la note s'il n'y avait qu'un seul tube. Des intervalles de quart et même plus grands sont également possibles. Ces caractéristiques auront pour effet de rendre l'instrument davantage présent au sein d'ensembles et lui vaudront du succès au 17^e siècle en raison de sa capacité à orner par diminutions.

Les mouvements qui font appel à un ensemble de *cornetti* et de trombones sont souvent dans un style contrapuntique strict, connu sous le nom de *stilo antico* bien que, dans des œuvres de Bach comme les cantates BWV 3, 133 et 135, ce ne soit pas nécessairement le cas lorsque des *cornetti* et des trombones sont utilisés seuls pour doubler les parties vocales. L'absence de préludes et de postludes dans ces pièces reflète le fait qu'elles n'ont pas été conçues dans le style du 17^e siècle dans lequel le chœur chante dès le début de l'œuvre. Les cantates BWV 2, 38 et 101 sont des exemples parfaits de ce style. Ce n'est sûrement pas une coïncidence si les chœurs d'ouverture de ces trois œuvres sont tous des réflexions sur le péché et que le texte évoque les conséquences tragiques de celui-ci et les plaintes qui s'élèvent au milieu de la souffrance.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2

Les principaux documents liés à cette cantate qui nous sont parvenus sont le manuscrit de la main même de Bach (qui appartient à un collectionneur américain privé) et quinze des parties originales (qui sont dans la collection des Archives Bach à Leipzig). L'une des parties de continuo (pour orgue) et les quatre parties de trombone sont transposées un ton plus bas pour être utilisées au diapason en vigueur à l'époque de Bach. La partie supérieure fait appel à un trombone soprano ou descantant mais, sur cet enregistrement, est jouée par le cornetto, plus communément utilisé.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38

Le manuscrit de la main de Bach de cette œuvre a été perdu mais les parties originales sont conservées aux Archives Bach à Leipzig. Des chiffres placés sur la partie de continuo non transposée à partir du second mouvement et de la main même de Bach laissent croire qu'un instrument harmonique autre que l'orgue a pu jouer cette partie. Comme lors des cas semblables précédents, nous avons assigné cette partie au clavecin. Un *cornetto* est encore une fois utilisé ici à la place du trombone soprano.

© *Masaaki Suzuki* 2005

Cet enregistrement a été réalisé à la **Chapelle de l'Université pour femmes Shoin** qui a été terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle a été construite dans le but de devenir un lieu de concerts, notamment d'orgue, et c'est pourquoi une attention spéciale a été accordée 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 **Bach Collegium Japan** (BCJ) s'est forgé une solide réputation grâce à ses enregistrements des cantates reli-

gieuses de Johann Sebastian Bach réalisés chez BIS depuis 1995. Fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en occupe le poste de directeur musical, le BCJ a comme objectif d'initier le public japonais aux interprétations des grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Comme le nom de l'ensemble l'indique, le BCJ se concentre sur les œuvres de Johann Sebastian Bach ainsi que sur la musique protestante allemande de compositeurs qui l'ont précédé et influencé comme Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm. Le BCJ comprend un orchestre baroque et un chœur et parmi ses activités importantes, on retrouve une série annuelle de quatre concerts consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'à des œuvres instrumentales. De plus, le BCJ interprète des chefs-d'œuvres tels la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi ainsi que des œuvres à effectif réduit pour solistes ou ensembles vocaux. Basé à Tokyo et à Kobe, le BCJ, en plus du Japon, se produit un peu partout à travers le monde, notamment aux États-Unis (à Carnegie Hall), en Australie et en Europe (entre autres au Festival Bach de Leipzig).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo). Après y avoir obtenu un diplôme, il entre aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il étudie également le clavecin au sein d'un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il s'inscrit au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam où il étudie le clavecin avec Ton Koopman ainsi que l'orgue avec Piet Kee. C'est alors qu'il commence à se produire en tant que soliste dans son pays d'origine, donne de fréquents concerts en Europe et participe à des tournées annuelles, notamment en Hollande, en Allemagne et en France. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à l'Université Geijutsu de Tokyo. Il reçoit en 2001 la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il réalise de nombreux

enregistrements, notamment de nombreux disques loués par la critique et consacrés à la musique vocale et à des œuvres instrumentales chez BIS, incluant l'intégrale en cours des cantates religieuses de Bach. Il enregistre également, en tant que claviciniste, une intégrale des œuvres de Bach pour clavier.

L'ensemble **Concerto Palatino** est un pionnier de la renaissance du cornetto et du trombone baroque. L'ensemble tire son nom de l'ensemble de cornettistes et de trombonistes qui a existé pendant plus de deux cents ans à Bologne. L'ensemble de base comprend deux cornetti et trois trombones mais il est régulièrement augmenté par d'autres cuivres, des instruments cordes et des chanteurs. Des concerts et des enregistrements salués par la critique ont suscité un intérêt pour ce répertoire vaste mais mal connu des mélomanes et a poussé plusieurs jeunes musiciens à apprendre à jouer de ces instruments encore méconnus de la génération précédente. Des noms comme Bruce Dickey et Charles Toet sont pratiquement synonymes de la renaissance actuelle du cornetto et sont grandement responsables de l'énorme évolution des standards d'interprétation sur ces instruments réalisée au cours des dernières années. Ensemble, ils ont formé toute une génération de cornettistes et de trombonistes dont plusieurs sont aujourd'hui des membres réguliers de Concerto Palatino.

Dorothee Miels, soprano, reçoit ses premières leçons de chant de Therese Maxsein à Essen et acquiert par la suite de l'expérience en tant que membre d'ensembles vocaux. Elle étudie ensuite à Bremen ainsi qu'à Stuttgart. La musique du 17^e et du 18^e siècle a toujours passionné Dorothee Miels et occupe aujourd'hui une place privilégiée au sein son travail. Elle manifeste également pendant un grand intérêt pour la mélodie française de l'époque postromantique. Elle donne des concerts, à la scène et à la radio, tant en Allemagne qu'un peu partout à travers le monde et se produit notamment avec le Telemann-Kammerorchester Michaelstein et le Chœur et l'Ensemble

Balthasar-Neumann. Dorothee Miels est une soliste recherchée et se produit dans le cadre de plusieurs festivals internationaux comme la Semaine Bach d'Ansbach, le Festival Bach de Köthen, le Bach-Fest de Leipzig, le Festival de musique ancienne de Boston ainsi que les Festwochen de Vienne en compagnie d'Ivor Bolton, Martin Haselböck, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery et Stephen Stubbs. En 2005, elle enseignait à l'Académie de musique Franz Liszt à Weimar.

Pascal Bertin débute sa carrière de chanteur à l'âge de onze ans avec le Chœur d'enfants de Paris dirigé par Roger de Magnée avec lequel il se produit en soliste à travers le monde avec des chefs tels Seiji Ozawa, Zubin Mehta et Sir Georg Solti. En 1988, alors qu'il étudie avec William Christie, il reçoit le Premier prix d'interprétation de musique baroque du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il se produit en tant que chanteur d'opéra et interprète d'oratorios avec des chefs tels Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken et Konrad Junghänel. Pascal Bertin chante également avec les ensembles les plus réputés avec lesquels il interprète des œuvres du Moyen-Âge et de la Renaissance et son répertoire à l'opéra est très vaste. Il est l'un des membres-fondateurs de l'ensemble Fons Musicae et a également fondé l'ensemble vocal de jazz Indigo.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au « Limburger Domsingknaben » (« Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg »). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stutt-

gart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de « Cantus Cölln », l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de « Gilles Binchois » (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Depuis 2000, il enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis (à Bâle en Suisse) et donne des classes de maître à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo).

Peter Kooij, basse, commence sa carrière musicale à l'âge de six ans en tant que membre d'une chorale. Il débute cependant ses études musicales au violon. Il reçoit une bourse en chant de Max von Egmond au Conserva-

toire Sweelinck d'Amsterdam d'où il sort avec un diplôme en interprétation. En tant que soliste, il se produit un peu partout à travers le monde en compagnie de chefs tels Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Franz Brüggen, Gustav Leonhardt, René Jacobs, Sigiswald Kuijken et Roger Norrington. Son vaste répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est le directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. De 1991 à 2000, il est professeur au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam et de 1995 à 1998, à l'école de musique de Hanovre. Il enseigne à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de musique de Tokyo) depuis 2000 et donne des classes de maîtres en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

ACH HERR, MICH ARMEN SÜNDER, BWV 135

1. [CHORUS]

Ach Herr, mich armen Sünder
Straf nicht in deinem Zorn,
Dein' ernsten Grimm doch linder,
Sonst ist's mit mir verlor'n.
Ach Herr, wollst mir vergeben
Mein Sünd und gnädig sein,
Dass ich mag ewig leben,
Entflieh'n der Höllepein.

2. RECITATIVO *Tenore*

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,
Ich bin sehr krank und schwach;
Man möchte die Gebeine zählen,
So jämmerlich hat mich mein Ungemach,
Mein Kreuz und Leiden zugericht;
Das Angesicht ist ganz von Tränen aufgeschwollen,
Die, schnellen Fluten gleich, von Wangen abwärts rollen.
Der Seele ist von Schrecken angst und bange;
Ach, du Herr, wie so lange?

3. ARIA *Tenore*

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,
Sonst versink ich in den Tod,
Hilf mir, hilf mir durch deine Güte
Aus der großen Seelennot!
Denn im Tod ist alles stille,
Da gedenkt man deiner nicht.
Liebster Jesu, ist's dein Wille,
So erfreu mein Angesicht!

4. RECITATIVO *Alto*

Ich bin von Seufzen müde,
Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
Weil ich die ganze Nacht
Oft ohne Seelenruh und Friede
In großem Schweiß und Tränen liege.
Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauern alt,
Denn meine Angst ist mannigfalt.

1. [CHORUS]

Oh Lord, do not punish me,
A poor sinner, with your anger,
Soften your earnest rage,
Or else I am lost.
Oh Lord, if you can forgive me
My sins and be merciful,
Then I may live forever
And escape the pain of hell.

2. RECITATIVE *Tenore*

Oh heal me, doctor of the souls,
I am most ill and weak;
One might count all of my bones.
So severely have my hardship,
My cross and sorrow treated me.
My face is completely swollen with tears
Which, like rapid floods, run down my cheeks.
My soul is anxious and fretful with fear.
Oh, Lord, why so long?

3. ARIA *Tenore*

Comfort my spirit, Jesus,
Or else I shall sink down unto death,
Help me, help me with your goodness
From this great distress of the soul!
For in death all is quiet,
There one does not think of you.
Dearest Jesus, if you so wish,
Gladden my countenance!

4. RECITATIVE *Alto*

I am tired of sighing,
My spirit has neither strength nor power,
Because, all night long,
Often without a rested soul or peace,
I lie amid sweat and tears.
I almost worry myself to death and am old with grief,
For my fear is manifold.

5. ARIA *Basso***Weicht, all ihr Übeltäter,**

Mein Jesus tröstet mich!

Er lässt nach Tränen und nach Weinen
 Die Freuden-sonne wieder scheinen;
 Das Trübsalswetter ändert sich,
 Die Feinde müssen plötzlich fallen
 Und ihre Pfeile rückwärts prallen.

6. CHORAL

Ehr sei ins Himmels Throne
 Mit hohem Ruhm und Preis
 Dem Vater und dem Sohne
 Und auch zu gleicher Weis
 Dem Heiligen Geist mit Ehren
 In alle Ewigkeit,
 Der woll uns all'n bescheren
 Die ewge Seligkeit.

5. ARIA *Bass***Yield, all ye evildoers,**

My Jesus will comfort me!

After tears and weeping
 He makes the sun of joy shine anew;
 The adverse weather will change,
 Suddenly the enemies must fall
 And their arrows will rebound upon them.

6. CHORALE

In heaven's throne may there be honour
 With elevated renown and praise
 To the Father and the Son
 And also, similarly,
 To the Holy Spirit with honour
 In all eternity,
 Who wants to give us all
 Everlasting blessedness.

ACH GOTT, VOM HIMMEL SIEH DAREIN, BWV 2**7 1. CHORAL**

Ach Gott, vom Himmel sieh darein
 Und lass dich's doch erbarmen!
 Wie wenig sind der Heiligen dein,
 Verlassen sind wir Armen;
 Dein Wort man nicht lässt haben wahr,
 Der Glaub ist auch verloschen gar
 Bei allen Menschenkindern.

8 2. RECITATIVO *Tenore*

Sie lehren eitel falsche List,
 Was wider Gott und seine Wahrheit ist;
 Und was der eigen Witz erdenket,
 – O Jammer! der die Kirche schmerzlich kränket –
 Das muss anstatt der Bibel stehn.
 Der eine wählet dies, der andre das,
 Die törichte Vernunft ist ihr Compass;
 Sie gleichen denen Totengräbern

1. CHORALE

Oh God, look down from heaven
 And still show mercy!
 How few are your saints,
 We poor folk are abandoned;
 Your word is not perceived as true,
 And faith is also waning
 Among all people.

2. RECITATIVE *Tenore*

They teach vain, spurious duplicity
 Which is against God and the truth;
 And that which their own mind dreams up,
 – Oh misery, which does sore harm to the church –
 That must replace the Bible.
 One person chooses this, the next chooses that,
 Foolish reason is their guide;
 They resemble those graves which,

Die, ob sie zwar von außen schön,
Nur Stank und Moder in sich fassen
Und lauter Unflat sehen lassen.

9 3. ARIA *Alto*

Tilg, o Gott, die Lehren,
So dein Wort verkehren!

Wehre doch der Ketzerei
Und allen Rottengeistern;
Denn sie sprechen ohne Scheu:
Trotz dem, der uns will meistern!

10 4. RECITATIVO *Basso*

Die Armen sind verstört,

Ihr seufzend Ach, ihr ängstlich Klagen
Bei soviel Kreuz und Not,
Wodurch die Feinde fromme Seelen plagen,
Dringt in das Gnadenohr des Allerhöchsten ein.
Darum spricht Gott: Ich muss ihr Helfer sein!
Ich hab ihr Flehn erhört,
Der Hilfe Morgenrot,
Der reinen Wahrheit heller Sonnenschein
Soll sie mit neuer Kraft,
Die Trost und Leben schafft,
Erquickend und erfreun.
Ich will mich ihrer Not erbarmen,
Mein heilsam Wort soll sein die Kraft der Armen.

11 5. ARIA *Tenore*

Durchs Feuer wird das Silber rein,
Durchs Kreuz das Wort bewährt erfunden.
Drum soll ein Christ zu allen Stunden
Im Kreuz und Not geduldig sein.

12 6. CHORAL

Das wollst du, Gott, bewahren rein
Für diesem arg'n Geschlechte;
Und lass uns dir befohlen sein,
Dass sichs in uns nicht flechte.
Der gottlos Hauf sich umher findt,
Wo solche lose Leute sind
In deinem Volk erhaben.

Although from without they are beautiful,
Contain nothing but stench and decay
And display only feculence.

3. ARIA *Alto*

Erase, O God, the teachings
That so distort your word!

Shield us from heresy
And from all the insurgent spirits;
For they boldly declare:
Defy him, who wishes to subjugate us!

4. RECITATIVO *Basso*

The poor are perplexed,

Their sighs, their anxious laments
With so much cross and adversity,
With which enemies torment pious souls,
Penetrate the merciful ear of the Almighty.
And so God speaks: I must be their helper!
I have heard their solicitation,
The red dawn of assistance,
The bright sunshine of pure truth
Will, with new strength
That engenders comfort and life,
Refresh and delight them.
I want to have mercy on their suffering,
My healing word shall be the strength of the poor.

5. ARIA *Tenore*

Fire purifies silver,
By the cross the word is revealed.
Therefore, at all times, a Christian should be
Patient in the cross and adversity.

6. CHORALE

God, you wish to keep it [the word] pure
From this evil race;
And let us be commanded by you,
So that it will not become twisted inside us.
The godless crowd is all around,
Where such dissolute people are
Acclaimed by your people.

ACH GOTT, WIE MANCHES HERZELEID, BWV 3

13 1. [CHORUS]

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

14 2. RECITATIVO [& CHORAL]

Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut
Tenor: So nur nach Irdischem und Eitlem trachtet
Und weder Gott noch Himmel achtet,
Zwingen zu dem ewigen Gut!

Alt: Da du, o Jesu, nun mein alles bist,
Und doch mein Fleisch so widerspenstig ist.

Wo soll ich mich denn wenden hin?

Sopran: Das Fleisch ist schwach, doch will der Geist;
So hilf du mir, der du mein Herze weißt.

Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn.

Bass: Wer deinem Rat und deiner Hilfe traut,
Der hat wohl nie auf falschen Grund gebaut,
Da du der ganzen Welt zum Trost gekommen,
Und unser Fleisch an dich genommen,
So rettet uns dein Sterben
Vom endlichen Verderben.

Drum schmecke doch ein gläubiges Gemüte
Des Heilands Freundlichkeit und Güte.

15 3. ARIA *Basso*

Empfind ich Höllenangst und Pein,
Doch muss beständig in dem Herzen
Ein rechter Freudenhimmel sein.

Ich darf nur Jesu Namen nennen,
Der kann auch unermessne Schmerzen
Als einen leichten Nebel trennen.

16 4. RECITATIVO *Tenore*

Es mag mir Leib und Geist verschmachten,
Bist du, o Jesu, mein
Und ich bin dein,
Will ichs nicht achten.
Dein treuer Mund

1. [CHORUS]

Oh God, how many a heartfelt woe
I encounter at this time!
Full of affliction is the narrow path
Along which I should walk to heaven.

2. RECITATIVE [& CHORALE]

How laboriously are flesh and blood
Tenor: Striving only after the earthly and the vain
And paying scant heed to God or heaven
Forced to work for what is eternally good!

Alto: As you, O Jesus, are now my all,
And still my flesh is so wilful.

Whither shall I turn?

Soprano: The spirit is willing but the flesh is weak;
So help me, as you know my heart.

O Jesus, I incline towards you.

Bass: Whoever trusts your advice and help
Has indeed not built on a false foundation,
As you came to console the entire world,
And took our flesh unto yourself,
And so your death will save us
From ultimate ruin.
Therefore may a faithful spirit still taste
The fellowship and goodness of the Saviour.

3. ARIA *Bass*

Even if I experience hell's anguish and pain,
Still, constantly in my heart there must be
A true heaven of joy.

I need only to mention the name of Jesus,
He can part inestimable sorrows
As though they were a light mist.

4. RECITATIVE *Tenor*

Even if my body and spirit may deteriorate,
If you, O Jesus, are mine
And I am yours,
I shall pay no heed.
Your faithful mouth

Und dein unendlich Lieben,
Das unverändert stets geblieben,
Erhält mir noch den ersten Bund,
Der meine Brust mit Freudigkeit erfüllet
Und auch des Todes Furcht, des Grabes Schrecken stillet.
Fällt Not und Mangel gleich von allen Seiten ein,
Mein Jesus wird mein Schatz und Reichtum sein.

17 5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Wenn Sorgen auf mich dringen,
Will ich in Freudigkeit
Zu meinem Jesu singen.

Mein Kreuz hilft Jesus tragen,
Drum will ich gläubig sagen:
Es dient zum besten allezeit.

18 6. CHORAL

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

And your unending love,
That has forever remained constant,
Will preserve the first commitment
That fills my breast with joyfulness
And also soothes the fear of death, the horror of the grave.
If distress and want approach me from all sides,
My Jesus will be my treasure and my wealth.

5. ARIA DUET *Soprano, Alto*

When sorrows oppress me,
I desire joyfully
To sing to my Jesus.

Jesus helps to carry my cross,
And therefore faithfully I want to say:
It is for the best, always.

6. CHORALE

Keep my heart pure in belief,
And I shall live and die for you alone.
Jesus, my consolation, hear my request,
O my Saviour, if only I were with you.

AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR, BWV 38

19 1. [CHORUS]

Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen;
Dein gnädig Ohr neig her zu mir
Und meiner Bitt sie öffne!
Denn so du willst das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist getan,
Wer kann, Herr, vor dir bleiben?

20 2. RECITATIVO *Alto*

In Jesu Gnade wird allein
Der Trost vor uns und die Vergebung sein,
Weil durch des Satans Trug und List
Der Menschen ganzes Leben
Vor Gott ein Sündengreuel ist.
Was könnte nun

1. [CHORUS]

In deep distress I cry to you
Lord God, hear my call;
Turn your merciful ear towards me
And open it to my request!
For if you wish to observe
What sin and injustice is perpetrated,
Who, Lord, can remain before you?

2. RECITATIVO *Alto*

Only in Jesus' mercy
Will there be comfort and forgiveness for us,
Because by Satan's deception and cunning
All of human life is,
Before God, a sinful atrocity.
What could now

Die Geistesfreudigkeit zu unserm Beten geben,
Wo Jesu Geist und Wort nicht neue Wunder tun?

21 3. ARIA Tenore

Ich höre mitten in den Leiden
Ein Trostwort, so mein Jesus spricht.
Drum, o geängstigtes Gemüte,
Vertraue deines Gottes Güte,
Sein Wort besteht und fehlet nicht,
Sein Trost wird niemals von dir scheiden!

22 4. RECITATIVO Soprano

Ach! Dass mein Glaube noch so schwach,
Und dass ich mein Vertrauen
Auf feuchtem Grunde muss erbauen!
Wie ofte müssen neue Zeichen
Mein Herz erweichen!
Wie? kennst du deinen Helfer nicht,
Der nur ein einzig Trostwort spricht,
Und gleich erscheint,
Eh deine Schwachheit es vermeint,
Die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand und seiner Wahrheit Munde!

23 5. ARIA TERZETTO Soprano, Alto, Basso

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
Ein Unglück an dem andern hält,
So wird mich doch mein Heil erretten,
Dass alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen
Auf diese Nacht der Not und Sorgen!

24 6. CHORAL

Ob bei uns ist der Sünden viel,
Bei Gott ist viel mehr Gnade;
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
Wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
Der Israel erlösen wird
Aus seinen Sünden allen.

Give us spiritual joy for our prayers,
If Jesus' spirit and word do not work new miracles?

3. ARIA Tenor

In the midst of my suffering
I hear a word of comfort spoken by my Jesus.
Thus, o fearful spirit,
Trust the goodness of your God,
His word endures and will not fail,
His comfort will never leave you!

4. RECITATIVO Soprano

Oh! That my faith is still so feeble,
And that I must build my trust
On damp foundations!
How often must new signs
Assuage my heart!
What? Do you not recognize your helper,
Who speaks just a single comforting word,
And immediately,
Before your weakness perceives it,
The hour of salvation is nigh,
Trust only the Almighty hand and the truth from His mouth!

5. ARIA TERCET Soprano, Alto, Bass

If my misery, as though with chains,
Links one tribulation to the next,
Then my Saviour will yet rescue me,
So that everything suddenly releases me.
How soon this morning of consolation
Follows this night of distress and worries!

6. CHORALE

Though we have a plenitude of sins,
God has much more mercy;
His hand gives endless help,
However great the dishonour may be.
He alone is the good shepherd
Who will redeem Israel
From all of its sins.

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

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

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



Tuner: Akimi Hayashi

RECORDING DATA

Recorded on 25th-29th June 2004 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer and digital editing: Uli Schneider

Sound engineer: Andreas Ruge

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; Studer mixer; Pro Tools Digi 002 hard disc recorder; Stax headphones
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2005 & © Masaaki Suzuki 2005

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: Koichi Miura

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1461 © & ® 2005, BIS Records AB, Åkersberga.



Dorothee Miels – Pascal Bertin
Peter Kooij – Gerd Türk