



Johann Sebastian Bach  
**BACH COLLEGIUM JAPAN**  
Masaaki Suzuki

Carolyn Sampson *soprano*



**30**

Alles mit Gott  
ARIA ▶ BWV 1127 ◆ CANTATA ▶ 51

# BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

## CANTATAS 30 · SOLO CANTATAS

### JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN! BWV 51 17'01

Kantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit (17. September 1730?)

*Tromba, Violino I, II, Viola, Soprano, Continuo*

Text: [1-3] anon.: [4] Johann Gramann 1549

1. [Aria] (Soprano). *Jauchzet Gott in allen Landen!* ... 4'30  
*Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
2. Recitativo (Soprano). *Wir beten zu dem Tempel an ...* 2'21  
*Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
3. Aria (Soprano). *Höchster, mache deine Güte ...* 4'41  
*Continuo (Violoncello, Organo)*
4. Choral (Soprano). *Sei Lob und Preis mit Ehren ...* 3'17  
*Violino I, II, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
5. [Aria] (Soprano). *Alleluja!* 2'03  
*Tromba, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*

### ALLES MIT GOTT UND NICHTS OHN' IHN, BWV 1127 48'30

[Aria discovered at the Anna Amalia Library in Weimar, Germany in June 2005]

Aria Soprano Solo è Ritornello (30. Oktober 1713)

*Violino I, II, Viola, Soprano, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*

Text: Johann Anton Mylius, for the 52nd birthday of Duke Wilhelm Ernst of Sachsen-Weimar, after the ducal motto 'Omnia cum DEO, & nihil sine eo'

1. *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher Wundersegen ziehn ...* 4'05
2. *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher Jesus Segen ziehn ...* 4'00
3. *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher Landesseggen ziehn ...* 4'00
4. *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher Himmelsseggen ziehn ...* 4'04

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 10 | 5. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>edlen</b> Segen ziehn ...    | 4'07 |
| 11 | 6. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>Lebens</b> -Segen ziehn ...  | 4'00 |
| 12 | 7. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>manchen</b> Segen ziehn ...  | 4'07 |
| 13 | 8. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>ew'</b> gen Segen ziehn ...  | 4'05 |
| 14 | 9. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>reichen</b> Segen ziehn ...  | 4'08 |
| 15 | 10. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>neuen</b> Segen ziehn ...   | 4'07 |
| 16 | 11. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>Seelensegen</b> ziehn ...   | 4'06 |
| 17 | 12. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn wird einher <b>tausend</b> Segen ziehn ... | 4'06 |

*Bonus track (from BIS-CD-1411, stereo version only):*

from **O HOLDER TAG, ERWÜNSCHTE ZEIT**  
(Hochzeitskantate), BWV 210 (1738/1741)

Text: anon.

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 18 | 2. Aria (Soprano). <i>Spielet, ihr beseelten Lieder ...</i> | 7'00 |
|----|---|------|
- Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)*

TT: 73'46

**CAROLYN SAMPSON** *soprano*  
**BACH COLLEGIUM JAPAN** *orchestra*  
*directed by* **MASAAKI SUZUKI**

Instrumental Soloists:

TOSHIO SHIMADA *trumpet* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore*

NATSUMI WAKAMATSU *and* AZUMI TAKADA *violins*

HIDEMI SUZUKI *cello* · NAOKO IMAI *organ* · MASAAKI SUZUKI *harpsichord*

## BACH COLLEGIUM JAPAN (BWV 51 & 1127)

Soprano:	Carolyn Sampson
Tromba (Trumpet):	Toshio Shimada
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [leader] Paul Herrera Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada Yuko Araki Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe
<b>Continuo</b>	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabbasso:	Takashi Konno
Fagotto:	Kiyotaka Dosaka
Cembalo:	Masaaki Suzuki Naoya Otsuka Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai
Tuner:	Akimi Hayashi

## JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!

BWV 51

The cantata *Jauchzet Gott in allen Landen!* is a highly unusual work in Bach's oeuvre. It is exquisitely scored for solo soprano and solo trumpet (with extremely demanding writing for both), and exhibits overflowing jubilation and radiant beauty. Also conspicuous – although readily understandable – is the popularity that this cantata has long enjoyed both in church and in the concert hall: only rarely are the musical and verbal meanings of Bach's works communicated so readily as here.

For Bach scholars, however, the work poses some problems. According to an analysis of the paper and handwriting, the original score and parts must, date from around 1730, and a probable performance occasion is the 15th Sunday after Trinity (17th September of that year). It is believed, however, that Bach did not write the piece for the Leipzig service on that day but for a wholly different occasion: the scoring for solo trumpet, according to the customs of the baroque era, was associated more with special festivities in church, public or court circles than with a regular Sunday service during Trinity. Moreover, the demands of the vocal part go beyond anything that Bach asked of his soprano solos – which in Leipzig could only be sung by boy sopranos – and suggest instead that the part was intended for a professional female singer or castrato, and thus indicate different performance conditions, probably at court. Suspicions are

also aroused by other aspects. The title page of the autograph score is marked 'Dominica 15 post Trinitatis et In ogni Tempo' ('for the fifteenth Sunday after Trinity and for every time'). Such a twofold yet somewhat vague liturgical reference is unusual for Bach, and would appear to be a stopgap solution, and on closer inspection the reference to the fifteenth Sunday after Trinity proves to be a later addition. Moreover, the text of the cantata does not refer to the Bible readings for that Sunday – not even, contrary to all precedent, to the Gospel passage, Matthew 6, 24–34 (from the Sermon on the Mount, exhorting people not to concern themselves pettily with what to eat or wear, or to worry about the future, and the conclusion: 'seek ye first the kingdom of God, and his righteousness; and all these things shall be added unto you'). More recent considerations have suggested that Bach might have written the piece for the Weissenfels court, where this type of cantata for solo voice and trumpet enjoyed particular popularity, especially on the birthdays of Duke Christian of Sachsen-Weissenfels and his wife. For the Duke's birthdays in 1713 and 1725 respectively Bach had composed his *Jagdkantate* (*Hunting Cantata*), BWV 208, and *Schäferkantate* (*Shepherd Cantata*), BWV 249a. He was also invited to the Duke's birthday celebrations in 1729, and he returned from this journey with the title of '*Hofkapellmeister* of Sachsen-Weissenfels'. A link between these events and the cantata is therefore highly probable.

The text of the cantata was also well suited

to such a context. The words (the name of the librettist is unfortunately unknown) tell in general and easily understandable terms of the praise of God and, with the words 'Jauchzet Gott in allen Landen' ('Praise God in all lands'), reflects upon God's wonders, good deeds, goodness and paternal faith, culminating in a song of praise from the well-known chorale verse 'Sei Lob und Preis mit Ehren' (Glory, praise and honour'), followed by an 'Alleluia'.

Bach's cantata is church music in the spirit of the Italian instrumental concerto. This role model – which for Bach and his contemporaries was especially associated with the name of Vivaldi – characterizes the thematic invention and form, particularly in the outer movements. The opening aria is formally just like a concerto movement, with *tutti* and solo passages; it begins with a *ritornello* that would have been equally at home in one of the *Brandenburg Concertos*. The beginning of the theme is especially characteristic with its triad motifs, evidently written with the trumpet in mind. In true Bach concerto style, the theme starts in the orchestra and is constantly worked into the solo soprano line.

The three middle movements correspond more closely to the formal models that we recognize from Bach's church music. The second movement, 'Wir beten zu dem Tempel an' ('We pray at the temple') is a festive string *accompagnato*; the second part is an arioso in which Bach is inspired by the words 'von seinen Wundern lallen' ('chatter about His wonders') to write a rhythmically complex coloratura. In the

third movement, 'Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu' ('Most high, make thy goodness every morning anew') a *cantabile* solo part unfolds freely above an evenly flowing *basso quasi ostinato*. In the fourth movement we hear the chorale verse 'Sei Lob und Preis mit Ehren' ('Glory, praise and honour'), combined with the traditional hymn melody, which is embedded as a *cantus firmus* in a thematically independent setting for two violins and *basso continuo*.

The chorale proceeds immediately to the concluding 'Alleluia'. Here, as at the beginning, the concept of the instrumental concerto is to the fore. The movement is very much like a concerto finale and starts (as was popular in such movements) not in the orchestra but with entries from the soloists in turn: first the soprano, then the trumpet – only then does the orchestra join in. Like a real concerto finale, this movement is a fine display piece for the two soloists.

© Klaus Hofmann 2005

ALLES MIT GOTT UND NICHTS OHN' IHN  
BWV 1127

### The History of a Discovery

Since 2002, the Bach Archive in Leipzig and the Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik (Standing Conference on Central German Baroque Music) have been jointly engaged on a research project whose aim is the methodical investigation of historical archives and libraries in Central Germany in the search for materials

of relevance to the history of music during the baroque era. The main hope of the Bach Archive was that new discoveries would add to the very limited stock of literary documents by and about Johann Sebastian Bach. That this extensive field research would actually uncover previously unknown music by Bach was something that no one dared to dream of.

It was under the auspices of this project that, in January 2005, I began a new examination of the records and library collections at Weimar. I had very small expectations of encountering any new Bach documents, given that generations of scholars have sought for traces of Bach's activities as organist to the court (1708-1717) and *Konzertmeister* (1714-1717) and there was, therefore, little likelihood of their having missed much. With regards to the relevant collection in the Duchess Anna Amalia Library, the dreadful fire of September 2004 that had mainly destroyed all the materials from the 17th and early 18th centuries, and almost the entire music collection, did nothing to raise my expectations. But my interest fell on an unexpectedly preserved collection of literary works for special occasions consisting of almost 1,000 printed or manuscript documents of various sorts, all of them written in connection with tributes to or celebrations of the Weimar rulers of the early 18th century. The representative aspect of the court life of Bach's employer Duke Wilhelm Ernst (1662-1728) is authentically and abundantly mirrored in this great variety of documents. Among the literary works are the words to numerous congratulatory

cantatas by the court poet Salomon Franck who, as we know, provided Bach with a large number of texts. This aroused my particular interest in that if the time at which they were written coincided with Bach's period of service in Weimar, Bach would have been a likely candidate for setting any of them to music. Perhaps – I hoped – one might be able to show, from parallels between the texts and extant cantatas, that underlying these texts there might be libretti to missing works by Bach. Spurred by the goal of extracting any possible cantata texts from Bach's period from this material, I decided to go through the entire collection of congratulatory texts from Weimar piece by piece.

On 17th May the conservator of the library, Matthias Hageböck, gave me access to the large boxes of congratulatory literature while – as an impassioned expert on bindings – imploring me to treat the magnificent decorated-paper bindings as carefully as possible. He also enquired as to my specialist interest in the collection. I told him about what I hoped to discover and he asked me whether I thought that it was possible that, among the literary works for particular occasions, one might discover a completely unknown piece of music by Bach. I must readily admit that, at the time, the question seemed to be a trifle fanciful. But a few hours later I was posing the same question myself when I came upon a birthday greeting to Duke Wilhelm Ernst which, on the basis of its title, seemed from a musical point of view to be totally uninteresting:

*The Most Serene Prince [...]*

**Wilhelm Ernst's**

*Duke of Saxony! [...]*

*Christian=princely Motto*

*Or SYMBOLUM.*

*Omnia cum DEO, & nihil sine eo.*

**Everything with God and nothing without him. [...]**

*To the most great and serene prince*

*on XXX. Octobr. MDCCXIII. [...]*

*Birthday*

*and blessed inception of his 53rd year*

*Given in deepest humility*

*by Johann Anthon Mylius/ Sup. in Buttstadt. [...]*

Thus, on the occasion of the birthday in 1713, Johann Anthon Mylius, the Superintendent at Buttstädt (a town some 15 miles north of Weimar), had presented this congratulatory tribute to the Duke who was his liege lord and whose motto was *Omnia deo et nihil sine eo* (Everything with God and nothing without him). There followed, spread over five pages, a poem in twelve stanzas, each headed by the German wording of the motto, 'Alles mit Gott und nichts ohn' ihn'. Surprisingly, on two pages that had originally been left blank, a musical setting for the text had been copied in under the heading 'Aria Soprano Solo è Ritornello', though without the name of the composer being mentioned.

When I turned over the page and caught sight of the expansive treble clef and the elegantly formed notes on the staff I was immediately struck by the thought: 'O God, this looks like Bach!' At the same time I tried to be realistic: the Mylius family was spread all over Thuringia and had produced numerous well-known musi-

cians including a *Kapellmeister* in Gotha. There was even a cantor by the name of Mylius working in Buttstädt, who was later to publish a manual of singing under the title *Anleitung zur Singekunst*. Why should the Superintendent have assigned the task of composition to Johann Sebastian Bach, given that in the year 1713 Bach only held the position of organist to the court at Weimar and would not assume an official responsibility for composing the music for cantatas until March 1714 when he was promoted to the position of *Konzertmeister*? Would not the two *Kapellmeisters* to the court at Weimar, both named Drese, have received the first request for a musical setting of the verses? And yet: it looked like Bach. Without further ado I ordered a photographic copy of the source so that I could compare the manuscript music with the Bach manuscripts of the Weimar period in the Bach Archive at my leisure. I could not risk being carried away by my youthful exuberance! Ten days later I received the longed-for copies. My colleague Peter Wolny, an expert on Bach's handwriting, joined me in opening the consignment and he immediately patted me on the back and congratulated me at having made the most important Bach-find of the century. That evening it was time to open the champagne...

### **BWV 1127 – Bach's only contribution to the traditional genre of the strophic aria**

The original performance of *Alles mit Gott* would most probably have taken place within the framework of a weekday service on Monday 30th



October in the Palace Church in Weimar – a building that no longer stands. We do not know for certain the actual duration of the aria. From the point of view of form, the strophic-aria genre with the stanzas separated from each other by a *ritornello* was hitherto unknown in the works of Bach. Bach notates a repeat at the end of the music, though in the manuscript only the first verse of the text is actually written out beneath the music. Apart from the fact that there was not room on the paper, all twelve verses were printed in the address and only a single verse was necessary to show how the text was to be fitted to the music. There is good reason to conclude that all the verses were probably performed. Having written the text and commissioned the music, surely Mylius would have wanted for his exegesis on the ducal motto to be heard in its entirety. If indeed the work were performed in full, he would thus have accorded some 50 minutes to the central meaning of the words, which declared that the duke would go down in history as a very pious and God-fearing man and that he lived in accordance with his motto. One possible performance scenario might be that the work was not heard as a single item but was divided into parts that were performed at various points in the service – some before and some after a sermon which might possibly have been preached by Mylius himself.

Mylius's decision to write twelve stanzas was also based on symbolical premises. Thus he used the motto *Alles mit Gott* as the beginning of each verse. Only the second line of the stanza

and the following B-section are subject to change. Furthermore, in the second line it is only the third word that is replaced. In the first verse the words are:

‘Wird Ein=Her **W**under=Segen Ziehn’,

and in the next one:

‘Wird Einher **J**esus Segen Ziehn’,

and so on. The initial letters of these ‘replacement’ words, highlighted in the printed text, form the twelve letters of the duke's name, WJLHELM ERNST, which explains why Mylius wrote twelve verses to fit the acrostic. At the same time, the initial letters of the words (or in some cases of the syllables) in the second line of each verse, if one reads the first three from left to right and the rest from the opposite direction, form the initial letters of **Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen-Weimar** – though from the second verse onwards ‘W[eimar]’ disappears, as this letter belongs to the word which is replaced.

These poetic subtleties seem to have made an impression on Bach too, as we may assume that he intended the 52 bass notes of the continuo prelude as an audible reference to the 52 years of the life of the duke before the soprano presents her good wishes for the 53rd. In the aria itself Bach made use of a talent for writing *cantabile* vocal melodies and a familiarity with the modern *da capo* aria that he had acquired in the immediately preceding years. For poetic reasons, at the conclusion of each stanza Mylius mirrored the wording of the A-section and this presented Bach with a genuine technical challenge to which he responded brilliantly with a

skilfully composed *da capo* section.

Notable, too, is Bach's powerful feeling for the two levels of the text. He displays this with an artfully melismatic and 'catchy' tune for the recurring A-section of the verses with their reflection on the ducal motto while concentrating on the words in his syllabic as well as harmonically expansive setting of the explanatory B-section. The skill which he had developed as an organist in creating choral preludes and arrangements is particularly evident in the string *ritornello* that embraces the *Alles mit Gott* motif, elaborating and extending it and combining it in a clever contrapuntal weave with the further motifs of the aria. In other words, even in this small form and in spite of the fact that the work was undeniably a so-called 'occasional piece', it bears the unmistakable stamp of the Bach idiom and is in no way inferior to other vocal compositions by Bach from his Weimar years.

Finally one must note the happy accident to which we owe the existence of *Alles mit Gott*. After the performance of the aria the printed text, complete with the manuscript score, would have been handed to the duke who would then immediately have deposited it together with many other manuscript tributes in his library. There the work began its 292 years of undisturbed sleep during which it successfully escaped all the misfortunes that fell upon the ducal palace and its library until the present. The fine, decorated-paper bindings of the volumes in this collection played a not unimportant part since it was thanks to them that the occasional literary

tributes containing the Bach aria were, in September 2004, not in their normal place on the second tier of the Rococo room which was entirely destroyed by fire, but were temporarily in storage for cataloguing in the conservation studio outside the library. It is only because of this that we are now able, decades after the last similar discovery, once again to get to know a completely new vocal work by Bach. And we must hope that similarly happy accidents of preservation and the necessary portion of good fortune on the part of the searcher, can bring us yet more unknown works by Bach.

© Michael Maul 2005

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

One of the most exciting young sopranos to emerge in recent years, **Carolyn Sampson** was born in Bedford, studied music at the University of Birmingham and lives in London. She made her opera debut with English National Opera as Amor in *The Coronation of Poppea*, returning to

the company for Pamina (*The Magic Flute*) and a highly-acclaimed interpretation of Handel's *Semele*. Her French opera début was at the Opéra de Paris as First Niece in *Peter Grimes* and she has taken the role of Asteria (*Tamerlano*) in Lille, Caen and Bordeaux. In concert, she has sung Euridice and La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) and Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*).

Carolyn Sampson has worked with conductors such as Paul McCreech, Harry Christophers, Christophe Coin, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Nicholas Kraemer, Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock and Masaaki Suzuki. As well as working with many of the foremost early music groups, she has enjoyed collaborations with the Orchestre des Champs Elysées, Royal Concertgebouw Orchestra, Hallé Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and the RIAS Kammerchor in repertoire including Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky.

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of

J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American début in 2003, performing the *St. Matthew* and *St. John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St. John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Händel's *Messiah*.

**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 Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. While working as a solo-

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



TOSHIO SHIMADA

## JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!

BWV 51

Die Kantate *Jauchzet Gott in allen Landen!* ist in ihrer erlesenen Besetzung mit Solosopran und Solotrompete und den virtuosen Anforderungen an ihre beiden ungleichen Solisten wie in dem überströmenden Jubel und der strahlenden Schönheit der Musik Bachs ein wahrhaft außergewöhnliches Werk. Außergewöhnlich und zugleich verständlich ist auch die Popularität, die diese Kantate seit langem in Kirche und Konzertsaal genießt: Selten teilen sich musikalische und textliche Aussage bei Bach dem Hörer so unmittelbar mit wie hier.

Der Bach-Forschung gibt das Werk allerdings Rätsel auf. Originalpartitur und -stimmen müssen nach Papier- und Schriftbefund um 1730 entstanden sein, und als wahrscheinliches Aufführungsdatum gilt heute der 15. Sonntag nach Trinitatis 1730, der 17. September des Jahres. Es wird allerdings vermutet, dass Bach die Kantate nicht für den Leipziger Gottesdienst dieses Tages, sondern zu einem anderen Anlass geschaffen hat: Die Besetzung mit Solotrompete passt nach den Gepflogenheiten der Barockzeit eher zu einer herausgehobenen Festlichkeit des kirchlichen, öffentlichen oder höfischen Lebens als zu einem gewöhnlichen Sonntag der Trinitatiszeit. Die Anforderungen des Vokalparts aber übersteigen alles, was Bach sonst in seinen Sopransoli verlangt, die in Leipzig ja nur von Knaben gesungen werden konnten, und lassen eher an die Bestimmung für eine professionelle

Sängerin oder einen Kastraten und damit an einen anderen, am ehesten höfischen Aufführungsrahmen denken. Verdachtsmomente ergeben sich auch von anderer Seite. Das Titelblatt des Partiturautographs trägt die Angabe „Dominica 15 post Trinitatis et In ogni Tempo“, d. h.: zum 15. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit. Eine solche doppelte und zugleich einigermaßen unbestimmte liturgische Zuweisung ist bei Bach ungewöhnlich und sieht ganz nach einer Verlegenheitslösung aus, und bei genauerer Betrachtung erweist sich der Hinweis auf den 15. Sonntag nach Trinitatis zudem als Nachtrag. Hinzu kommt, dass der Text der Kantate sich nicht auf die biblischen Lesungen des Sonntags bezieht, insbesondere gegen alle Gewohnheit nicht auf das Evangelium, Matthäus 6, 24-34 mit der Ermahnung der Bergpredigt, sich nicht kleingläubig um Nahrung und Kleidung und um den nächsten Tag zu sorgen, und dem Fazit „Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen“. Neuere Überlegungen wurden dahingehend angestellt, dass Bach die Kantate für den Weißenfelder Hof geschaffen haben könnte, wo der Typus der Solokantate für Singstimme und Trompete sich besonderer Beliebtheit insbesondere an den Geburtstagen des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels und seiner Gattin erfreute. Bach hatte zu Geburtstagen des Herzogs 1713 bereits die *Jagdkantate* BWV 208 und 1725 die *Schäferkantate* BWV 249a geschaffen. Auch im Februar 1729 war er zu den Geburtstagsfeierlicher-

ten für den Herzog eingeladen, und von dieser Reise nahm er den Titel eines Sachsen-Weißenfelsischen Hofkapellmeisters mit nach Hause. Ein Zusammenhang dieser Ereignisse mit unserer Kantate liegt also immerhin nahe.

Auch der Text der Kantate passte in einen derartigen Zusammenhang. Die Dichtung des leider unbekanntem Verfassers handelt ganz allgemein und allgemeinverständlich vom Lob Gottes, fordert mit den Worten „Jauchzet Gott in allen Landen“ auf, den Schöpfer zu rühmen, gedenkt der Wunder und Wohltaten, der Güte und Vätertreue Gottes und mündet in den Lobgesang der wohlbekannten Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“, dem sich ein „Alleluja“ anschließt.

Bachs Kantate ist Kirchenmusik aus dem Geist des italienischen Instrumentalkonzerts. Dieses Vorbild, für Bach und seine Zeit besonders mit dem Namen Vivaldi verbunden, trägt Thematik und Form zumal in den Ecksätzen. Die Eingangsarie gliedert sich ganz nach dem Muster eines Konzertsatzes in Tutti- und Soloabschnitte und beginnt mit einem Konzerttritorne, wie es ebensogut eines der *Brandenburgischen Konzerte* hätte eröffnen können. Sehr typisch ist dabei der markante, in Dreiklangsmotivik gehaltene und sichtlich von der Trompete her erfundene Themenkopf, der in echt Bach'scher Konzertmanier im Verlauf des Satzes vom Orchester aus immer wieder in die Soli des Soprans eingebettet wird.

Die drei mittleren Sätze der Kantate entsprechen stärker den aus Bachs Kirchenmusik

vertrauten Gestaltungsmustern. Satz 2, „Wir beten zu dem Tempel an“, ist ein feierliches Streicher-Accompagnato; als zweiter Teil schließt sich ein Arioso an, in dem sich Bach von der Textwendung „von seinen Wundern lallen“ zu einer rhythmisch vertrackten Koloratur hat inspirieren lassen. In Satz 3, „Höchster, mache deine Güte ferner alle Morgen neu“, entfaltet sich ein kantabler Solopart frei über einem gleichmäßig strömenden *Basso quasi ostinato*. In Satz 4 schließt sich die Choralstrophe „Sei Lob und Preis mit Ehren“ an, verbunden mit der traditionellen Kirchenliedmelodie, die als Cantus firmus in einen thematisch selbständigen Satz für zwei Violinen und Basso continuo eingebettet ist.

Der Choral geht unmittelbar über in das abschließende „Alleluja“ (Satz 5). Hier herrscht wieder wie zu Anfang die Idee des Instrumentalkonzerts. Der Satz ist ein regelrechtes Konzertfinale, das, wie man es bei Konzertschlüssen liebte, nicht vom Orchester, sondern von den nacheinander einsetzenden Solisten eröffnet wird: Es beginnt der Sopran, dann tritt die Trompete hinzu, und erst dann mischt sich das Orchester ein – und wie ein echtes Konzertfinale ist auch dieser Satz für seine beiden Solisten ein regelrechtes Bravourstück.

© Klaus Hofmann 2005

### **Fundgeschichte**

Das Bach-Archiv Leipzig und die Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. führen seit dem Jahr 2002 ein Forschungsprojekt durch, das sich zum Ziel gesetzt hat, systematisch die historischen Archiv- und Bibliotheksbestände Mitteldeutschlands nach musikgeschichtlich relevanten Materialien der Barockzeit durchzusehen. Das Bach-Archiv erhoffte sich von diesem Projekt vor allem, daß der allzu schmale Fundus an vorhandenen literarischen Dokumenten von und über Johann Sebastian Bach durch neue Quellenfunde vergrößert werden könnte. Daß bei dieser großangelegten Feldforschung jedoch auch bisher nicht bekannte Musikalien von Bach auftauchen könnten, wagte niemand zu prognostizieren.

In diesem Zusammenhang unterzog ich seit Januar 2005 auch die historischen Akten- und Bibliotheksbestände von Weimar einer erneuten Durchsicht. Meine Hoffnung, dabei noch auf neue Bach-Dokumente zu stoßen, war jedoch sehr gering, schließlich hatten hier schon Generationen von Forschern nach Spuren von Bachs Wirken als Hoforganist (1708-1717) und Konzertmeister (1714-1717) gesucht, und entsprechend wenig dürfte daher übersehen worden sein. Im Blick auf die relevanten Bestände in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek waren die Erwartungen durch den furchtbaren Brand, der im September 2004 vor allem Materialien

des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und fast die gesamte Musikaliensammlung vernichtet hatte, ohnehin gedämpft. In den Blickpunkt meines Interesses fiel aber eine unversehrt gebliebene Bestandsgruppe an Gelegenheitsschriftum mit annähernd 1000 Drucken und Handschriften verschiedenster Art, die sämtlich als Glückwünsche oder Huldigungen an die Weimarer Regenten des frühen 18. Jahrhunderts angelegt sind. In dieser Vielfalt dokumentieren sie den repräsentativen Teil des Hoflebens um Bachs Dienstherrn, den Herzog Wilhelm Ernst (1662-1728), genuin und in einmaliger Dichte. Darunter befinden sich auch zahlreiche Textdrucke zu Glückwunschkantaten aus der Feder des für Bach als Textdichter tätigen Hofpoeten Salomon Franck. Vor allem jene hatten mein Interesse geweckt, denn fällt ihre Entstehungszeit mit Bachs Wirken in Weimar zusammen, so wäre er ein potentieller „Tonsetzer“ für diese Texte gewesen. Vielleicht – so hoffte ich – könnte man anhand von Textparallelen zu erhaltenen Bach-Kantaten im Einzelfall nachweisen, daß unter diesen Drucken zumindest Libretti zu verschollenen Bach-Werken vorliegen könnten. Geleitet von der Zielsetzung, aus dieser Bestandsgruppe möglichst alle Kantatentexte der Bachzeit herauszufiltern, beschloß ich, den Gesamtkomplex der Weimarer Huldigungsschriften Stück für Stück durchzugehen.

Als mir am 17. Mai der Restaurator der Bibliothek, Herr Matthias Hageböck, die großen Kartons mit den Huldigungsschriften zugänglich machte und – als ein passionierter Einband-

forscher – mich darum bat, möglichst vorsichtig mit den prächtigen Buntpapiereinbänden umzugehen, fragte er mich außerdem, nach meinem speziellen Forschungsinteresse an der Sammlung. Ich erläuterte ihm meine Idee und er fragte weiter, ob es denkbar wäre, daß sich unter den Gelegenheitschriften noch gänzlich unbekannt Musikstücke Bachs befinden könnten. Ich gebe gern zu, daß mich die Frage in diesem Moment ein wenig belustigte. Einige Stunden später stellte ich sie mir allerdings selbst, als ich auf einen Geburtstagsglückwunsch für Herzog Wilhelm Ernst stieß, der gemäß seines Titels musikalisch zunächst völlig uninteressant zu sein schien:

*Des Durchlauchtigsten Fürsten [...]*

***Wilhelm Ernsts***

*Herzogs zu Sachsen/ [...]*

*Christ=Fürstlicher Wahl=Spruch*

*Oder SYMBOLUM,*

*Omnia cum DEO, & nihil sine eo.*

***Alles mit GOTT und nichts ohn Ihn. [...]***

*An Ihr. Hoch=Fürstl. Durchl.*

*den XXX. Octobr. MDCCXIII. [...]*

*Geburths=Tage*

*und gesegnetem Antritt Dero 53sten Lebens=Jahres*

*In tieffster Unterthänigkeit überreicht*

*von Johann Anthon Mylio/ Sup. in Buttstadt. [...]*

Aus Anlaß des Geburtstages hatte also der ca. 25 Kilometer nördlich von Weimar in Buttstadt wirkende Superintendent Mylius 1713 seinem Landesherrn dessen Wahlspruch *Omnia cum deo et nihil sine eo* überreicht. Es folgt eine auf fünf Seiten verteilte Dichtung in zwölf Strophen, die sämtlich unter dem wörtlich über-

setzten Motto „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ stehen. Überraschend schließt sich nun jedoch eine auf zwei vorsorglich unbedruckt gebliebenen Seiten niedergeschriebene und als „Aria Soprano Solo è Ritornello“ bezeichnete, handschriftlich eingetragene Vertonung dieses Textes an – der Name des Komponisten wird jedoch nicht genannt.

Als ich die Seiten aufschlug, den weit ausgreifenden Sopranschlüssel und die zierlich geschwungenen Notenformen sah, war mein erster Gedanke: „O Gott, das sieht ja aus wie Bach!“ Zugleich versuchte ich realistisch zu bleiben: Die in Thüringen weit verzweigte Familie Mylius hatte auch eine ganze Reihe anerkannter Musiker hervorgebracht, darunter einen Kapellmeister in Gotha. Und auch in Buttstadt war ein Kantor namens Mylius tätig gewesen, der seinerzeit sogar eine *Anleitung zur Singkunst* veröffentlichte. Wieso sollte der Superintendent ausgerechnet den 1713 nur als Hoforganist in Weimar wirkenden Johann Sebastian Bach mit der Vertonung beauftragt haben, der zudem erst ab März 1714 durch seine Beförderung zum Konzertmeister von Dienstwegen Kantaten komponieren mußte. Und überhaupt, wären nicht die beiden Weimarer Hofkapellmeister Dresse die ersten Adressen für diesen Auftrag gewesen? Und dennoch: es sah aus wie Bach! Kurzerhand beauftrage ich Reproduktionen der Quelle, um die Handschrift daheim im Bach-Archiv nochmals in Ruhe mit den Schriftformen der bekannten Weimarer Bachautographen zu vergleichen – schließlich konnte ich es nicht ris-



kieren, mit meinem jugendlichen Elan und Eifer einem Hirngespinnst zu erliegen. Zehn Tage später war es dann aber soweit, und ich erhielt die ersehnten Kopien. Mein Kollege Peter Wollny, Schriftsachverständiger in Sachen Bach, und ich öffneten gemeinsam die Post und Peter klopfte mir sofort auf die Schulter und beglückwünschte mich zu dem wichtigsten Bach-Quellenfund der letzten Jahrzehnte. Am Abend sprudelte dann der Champagner ...

### **BWV 1127 – Bachs einziger Beitrag zur traditionellen Gattung der Stropharie**

Die Uraufführung von *Alles mit Gott* dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach im Rahmen eines Wochengottesdienstes am 30. Oktober – einem Montag – in der heute nicht mehr vorhandenen Weimarer Schloßkirche stattgefunden haben. Nicht sicher zu beantworten ist die Frage nach der damaligen Aufführungslänge der Arie. Der Form nach handelt es sich bei dem Stück um die bisher in Bachs Werken überhaupt nicht belegte Gattung der Stropharie mit einem die einzelnen Strophen voneinander abtrennenden Streicherritornell. Bach ordnet am Ende des Stücks die Wiederholung von vorn an, unterlegte in seiner Niederschrift aber nur den Text zur ersten Strophe. Letzteres ist schlichtweg Platzgründen geschuldet, zudem lag der Text aller zwölf Strophen ohnehin gedruckt vor, und es bedurfte daher nur eines Exempels für die Textunterlegung. Einiges spricht dafür, daß damals tatsächlich alle Strophen erklangen. So wird Mylius, als der Auftraggeber der Komposi-

tion und Verfasser des Textes, darauf bestanden haben, daß seine Exegese des herzoglichen Wahlspruches vollständig erklang. Die zentrale Bedeutung der Worte, die sich aus der Tatsache erklärt, daß der Herzog als ein sehr frommer und gottesfürchtiger Mensch in die Landesgeschichte einging und seinen Wahlspruch gewissermaßen lebte, wird Mylius eine sich bei vollständiger Wiedergabe ergebende Aufführungsdauer von ca. 50 Minuten auch eingeräumt haben. Ein denkbare Aufführungsszenario wäre auch, daß die Strophen nicht am Stück, sondern verteilt auf den Gottesdienst – etwa vor und nach der möglicherweise von Mylius selbst gehaltenen Predigt – musiziert wurden.

Mylius' Entscheidung, zwölf Strophen zu dichten, unterlag außerdem symbolischen Prämissen. So wird das Motto *Alles mit Gott* in allen Strophen als Beginn beibehalten. Nur die zweite Verszeile und der folgende B-Teil verändern sich. In der zweiten Verszeile wird dabei jedoch immer nur das dritte Wort ersetzt. Zunächst beginnt es mit:

„Wird Ein=Her **W**under=Segen Ziehn“,  
in der zweiten Strophe heißt es:

„Wird Einher **J**esus Segen Ziehn“,  
und so weiter. Die im Textdruck optisch hervorgehobenen Anfangsbuchstaben dieses alternierenden Wortes ergeben nach unten gelesen den genau zwölf Buchstaben umfassenden Namen des Herzogs WJLHELM ERNST, woraus sich erklärt, warum Mylius ein genau zwölfstrophisches Akrostichon dichtete. Zugleich lassen sich die ersten Buchstaben einer jeden Silbe der

zweiten Verszeile, liest man die ersten drei von rechts, die übrigen von links, als die Initialen von Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen-Weimar auflösen (ab Strophe 2 fällt das „Weimar“ weg).

Auch Bach scheint von den poetischen Finessen seiner Vorlage nicht unbeeindruckt geblieben zu sein, denn wir dürfen annehmen, daß er mit dem exakt 52 Baßnoten umfassenden Continuo-Vorspiel des Stücks die vergangenen 52 Lebensjahre des Herzogs „hörbar“ machen wollte, bevor der Sopran mit seinen Glückwünschen für das 53. begann.

In der eigentlichen Arie zeigt sich Bachs in den unmittelbar vorangegangenen Jahren angeeignete Fähigkeit zu kantabeller Gesangsmelodik und im Umgang mit der modernen Dacapo-Arie. Die von Mylius aus dichterischen Erwägungen vollzogene Spiegelung des A-Teils am Schluß einer jeden Strophe stellte ihn dabei vor eine echte formale Herausforderung, die er aber durch ein geschickt auskomponiertes Dacapo souverän meisterte. Bemerkenswert ist ebenfalls Bachs starkes Gespür für die zwei Ebenen des Textes, indem er den wiederkehrenden und zur Andacht über den Wahlspruch einladenden A-Teil kunstvoll melismatisch und mit einem sehr einprägsamen Hauptmotiv vertonte, im auslegenden B-Teil jedoch eine sich auf die Worte konzentrierende syllabische, jedoch harmonisch ausgreifende Setzweise wählte. Sein als Organist erworbenes Geschick in Choralvorspiel und -bearbeitung zeigt sich nachdrücklich im Streicherritornell, daß das *Alles mit Gott*-Motiv aufgreift, steigert, kunstvoll fort-

spinnt und in einem raffinierten kontrapunktischen Geflecht mit den weiteren Motiven der Arie verwebt. Mit anderen Worten: Auch in dieser Kleinform, und trotz der Tatsache, daß es sich bei dem Stück zweifellos um ein sogenanntes „Gelegenheitswerk“ handelt, ist das Bachsche Idiom unüberhörbar und läßt das Werk keinesfalls neben anderen Weimarer Vokalcompositionen Bachs verblassen.

Abschließend sei nochmals auf die glücklichen und zufälligen Umstände hingewiesen, denen wir die Existenz von *Alles mit Gott* verdanken: Nach der Aufführung der Arie wurde der Textdruck mit der integrierten handschriftlichen Partitur dem Herzog überreicht, der sie alsbald, gemeinsam mit vielen anderen Huldigungsschriften, in seiner Bibliothek ablegen ließ. Dort trat das Stück dann seinen 292jährigen „Dornröschenschlaf“ an und trotzte dabei allen Unglücksfällen, die in diesen Jahren über Schloß und Bibliothek bis in die jüngste Zeit hereinbrachen. Die prächtigen Buntpapiereinbände dieses Bestandes hatten daran einen nicht unwesentlichen Anteil, führten sie doch dazu, daß sich die Gelegenheitsschriften einschließlich der Bach-Arie im September 2004 nicht an ihrem angestammten Ort auf der vollständig niedergebrannten zweiten Galerie des Rokokosaals befanden, sondern zu Katalogisierungszwecken in die außerhalb der Bibliothek gelegene Restaurationswerkstatt verlagert worden waren. Nur deshalb dürfen wir nun, Jahrzehnte nach den letzten vergleichbaren Quellenfunden, wieder ein gänzlich neues Bachsches Vokalwerk kennenlernen

und hoffen, daß in Zukunft ähnlich glückliche Überlieferungsumstände und eine gehörige Portion Fingerglück noch weitere Bach-Uraufführung zeitigen könnten.

© **Michael Maul 2005**

Die **Kapelle der Shoin Frauenuniversität** wurde im März 1981 fertiggestellt. Ihr Zweck war es, als Raum für eine Vielzahl musikalischer Veranstaltungen – mit besonderer Berücksichtigung der von Marc Garnier im französischen Barockstil gebauten Orgel – zu dienen; seither finden hier regelmäßig Konzerte statt. Die durchschnittliche Nachhallzeit der leeren Kapelle beträgt 3,8 Sekunden; besondere Aufmerksamkeit wurde darauf gelegt, daß tiefe Frequenzen nicht übermäßig nachhallen.

Eine der erstaunlichsten jungen Sopranistinnen, die während der letzten Jahre von sich reden machte, ist **Carolyn Sampson**, geboren in Bedford, Absolventin des Musikstudiums an der Universität in Birmingham und in London lebend. Ihr Operndebüt gab sie an der English National Opera als Amor in *Die Krönung der Poppea*, sang dort später dort auch die Pamina (*Die Zauberflöte*) und gab eine gefeierte Interpretation von Händels *Semele*. Ihr französisches Operndebüt war an der Opéra de Paris als First Niece (Erste Nichte) in *Peter Grimes*. Außerdem sang sie die Rolle der Asteria (*Tamerlano*) in Lille, Caen und Bordeaux. Bei konzertanten Aufführungen war sie als Euridice und La Musica (*L'Orfeo*), Morgana

(*Alcina*) und Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*) zu hören.

Carolyn Sampson arbeitet mit Dirigenten wie Paul McCreesh, Harry Christophers, Christophe Coin, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Nicholas Kraemer, Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock und Masaaki Suzuki zusammen. Neben ihren Auftritten mit den führenden Ensembles für Alte Musik arbeitet sie auch mit Orchestern wie dem Orchestre des Champs Elysées, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Hallé Orchestra, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra sowie dem RIAS Kammerchor zusammen, u.a. mit Repertoire von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es

erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

**Masaaki Suzuki** wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität

(Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. 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.



## JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN!

BWV 51

La cantate *Jauchzet Gott in allen Landen!* (*Jubiliez dans toutes les contrées!*) avec son effectif choisi qui inclut soprano solo et trompette, la virtuosité exigée des deux solistes, sa joie débordante et la beauté resplendissante de la musique de Bach est véritablement une œuvre extraordinaire. La grande popularité de cette œuvre est totalement justifiée: appréciée depuis longtemps, tant à l'église qu'au concert, Bach parvient dans cette cantate comme rarement ailleurs à transmettre à l'auditeur le message musical et celui contenu dans le texte de manière immédiate.

Les recherches consacrées à Bach n'ont pu cependant éclaircir toutes les énigmes au sujet de cette œuvre. La partition originale et les parties séparées, si l'on se fie au papier et à l'analyse graphologique, doivent dater de 1730 et il semble que la date de création ait été le quinzième dimanche après la Trinité, c'est-à-dire le 17 septembre. On croit cependant que Bach n'a pas prévu cette cantate pour accompagner l'office religieux de ce dimanche mais plutôt pour une autre occasion. En effet, l'effectif qui comprend une partie de trompette soliste correspond plutôt, selon les coutumes de l'époque baroque, à une fête particulière de la vie religieuse, publique ou de la cour plutôt qu'à un dimanche ordinaire après la Trinité. Les exigences de la partie vocale qui pouvait être assignée à une chanteuse professionnelle ou à un *castrato*, dépassent tout ce que Bach avait jusqu'alors réclamé d'un so-

liste soprano qui, à Leipzig, ne pouvait être qu'un garçon, ce qui suggère un tout autre cadre pour l'interprétation, probablement lié ici à la cour. D'autres éléments nous amènent à regarder dans cette direction. La page titre de la partition autographe porte la mention «Dominica 15 post Trinitatis et In ogni Tempo», c'est-à-dire «quinzième dimanche après la Trinité et pour tout les temps». Cette double indication, un fait unique dans la production de Bach, est inhabituelle et semble renvoyer à une autre circonstance. Après un examen attentif de cette indication, il semble que l'allusion au quinzième dimanche après la Trinité soit un ajout ultérieur. De plus, le texte de la cantate ne fait pas allusion, contrairement à l'habitude, au texte de l'évangile prévu pour ce dimanche, Matthieu 6, 24 à 34, qui raconte le sermon sur la montagne dans lequel on évoque les gens de peu de foi qui se soucient de quoi ils se nourriront, de quoi ils se vêtiront et de quoi le prochain jour sera fait et qui se termine avec ces paroles: «Cherchez d'abord son Royaume et sa justice, et tout cela vous sera donné par surcroît». De nouvelles considérations laissent supposer que Bach aurait composé cette cantate pour la cour de Weissenfels où ce type d'œuvres pour voix seule était particulièrement goûté, notamment à l'anniversaire du duc Christian de Saxe-Weissenfels ainsi qu'à celui de son épouse. Pour l'anniversaire du duc en 1713, Bach avait composé la *Cantate de la chasse* (BWV 208) et, en 1725, une cantate pastorale (BWV 249a). En février 1729, il sera encore invité pour les festivités prévues autour de l'anniversaire du duc et,

au cours de ce voyage, recevra le titre de *Hofkapellmeister* de Saxe-Weissenfels. Il existe donc une relation étroite entre cet événement et notre cantate.

Le texte de la cantate s'insère dans un tel contexte. L'auteur, malheureusement anonyme, évoque de manière tout à fait générale la louange à dieu, ordonne avec les mots de « Jauchzett Gott in allen Landen » de glorifier le Créateur, de se souvenir des miracles et des bienfaits, de la bonté et de l'amour paternel de Dieu et conclut par un chant de gloire débutant avec le vers bien connu, « Sei Lob und Preis mit Ehren » [Louanges et magnificence] et se terminant avec un « Alléluia ».

Bien que la cantate de Bach soit une œuvre religieuse, elle est dans l'esprit d'un concerto instrumental italien. Ce modèle, qui pour Bach et ses contemporains était associé plus particulièrement au nom de Vivaldi, caractérise le matériau thématique et la forme, plus particulièrement dans les mouvements extrêmes. L'aria qui ouvre la cantate est tout à fait structuré d'après le modèle d'un mouvement de concerto avec ses passages *tutti* et *solo* et débute avec une ritournelle de concerto qui aurait pu tout aussi bien ouvrir l'un des *Concertos brandebourgeois*. La première partie du thème est remarquable avec son traitement en accord parfait manifestement conçue pour la trompette qui reviendra, tout à fait à la manière de Bach dans ses œuvres concertantes, à l'orchestre durant le solo de la soprano.

Les trois mouvements internes de la cantate correspondent davantage au modèle éprouvé de

la musique religieuse selon Bach. Le second mouvement, « Wir beten zu dem Tempel an » [Nous prions dans ce temple] est un *accompanato* solennel aux cordes qui se conclut dans sa deuxième partie par un *arioso* dans lequel Bach, aux mots de « von seinen Wundern lallen » [balbutier ses merveilles] fait entendre un mélisme au rythme irrégulier. Dans le troisième mouvement, « Höchster, mache deine Güte fern der Morgen neu » [Très Haut, tu nous donnes tant de bienfaits quand le matin vient], la voix se déploie librement sur une basse traitée en *quasi ostinato* qui se déroule régulièrement. Le quatrième mouvement qui reprend la strophe de choral « Sei Lob und Preis mit Ehren » du cantique religieux traditionnel repris ici en *cantus firmus* encadré par les deux violons et la basse continue est thématiquement indépendant.

Le choral suit immédiatement avec l'« Alléluia » conclusif (cinquième mouvement). Comme au début de la cantate, l'esprit du concerto instrumental règne également ici. Le mouvement est tout à fait conforme au final du concerto tel que l'on aime l'entendre à la fin d'un concert et est introduit non pas par l'orchestre mais par les solistes qui entrent successivement : d'abord la soprano puis la trompette, suivi de l'orchestre. Comme dans un final de concerto, ce mouvement offre la possibilité aux deux solistes de briller.

© Klaus Hofmann 2005

### L'histoire d'une découverte

Depuis 2002, le Bach-Archiv de Leipzig et la Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik (Conférence permanente de la société de musique baroque d'Allemagne moyenne) ont travaillé conjointement à un projet de recherche dont le but était l'enquête méthodique des archives historiques et des bibliothèques du centre de l'Allemagne afin de trouver des informations ayant trait, sur le plan de l'histoire musicale, à l'époque baroque. L'espoir principal du Bach-Archiv était que des découvertes s'ajouteraient aux quelques rares documents littéraires de et sur Johann Sebastian Bach. Personne n'aurait osé imaginer que ce travail exhaustif mènerait à la découverte de musique inconnue de Bach.

C'est donc dans ce contexte qu'en janvier 2005, j'ai entrepris un nouvel examen des comptes-rendus et des collections se trouvant dans les bibliothèques de Weimar. Je n'entretenais qu'un faible espoir de faire de nouvelles découvertes car des générations de chercheurs avaient cherché des traces de Bach alors qu'il était organiste de la cour (1708-1717) et *Konzertmeister* (1714-1717) et qu'ainsi, peu de documents pouvaient avoir échappé à leur vigilance. En ce qui concerne la collection de la duchesse Anna Amalia qui m'intéressait, le terrible incendie de septembre 2004 avait principalement détruit l'ensemble des documents du 17<sup>e</sup> et du début du 18<sup>e</sup> siècle et pratiquement

toute la collection musicale. Il n'y avait donc rien qui pouvait me donner espoir. J'ai concentré mon attention sur une collection, épargnée contre toute attente, d'œuvres littéraires écrites à l'occasion d'événements spéciaux et composée de mille documents, manuscrits ou imprimés, tous écrits en relation avec des hommages ou des célébrations pour les dirigeants de Weimar du début du 18<sup>e</sup> siècle. L'aspect représentatif de la vie à la cour de l'employeur de Bach, le duc Wilhelm Ernst (1662-1728) est abondamment évoqué de manière authentique par une grande variété de documents. Parmi les œuvres littéraires, on retrouve les livrets d'innombrables cantates-hommages écrites par le poète de la cour, Salomon Franck qui, comme on le sait, a fourni de nombreux livrets à Bach. Peut-être, là se trouvait mon intérêt, que l'époque à laquelle ces livrets avaient été écrits coïncidait avec la période à laquelle Bach était en fonction à Weimar et que le compositeur avait pu être pressenti pour en mettre quelques-uns en musique. Peut-être, je l'espérais, qu'en mettant en parallèle les textes avec les cantates conservées, on parviendrait à mettre en lumière des livrets d'œuvres de Bach, perdues aujourd'hui. Excité par la perspective de trouver d'autres livrets de cantates de Bach composées à cette période à partir de ces documents, je décidai de tous les examiner un à un.

Le 17 mai, le directeur de la bibliothèque, Matthias Hageböck, me donna accès à de grands cartons contenant d'autres textes de circonstances en m'implorant – comme tout bon expert en re-

liure – de faire bien attention à celles-ci, magnifiquement décorées. Il s'enquerra également de mon intérêt spécifique pour cette collection. Je lui dis ce que j'espérais trouver et il me demanda si je croyais possible que, parmi les œuvres littéraires pour cette occasion précise, on puisse trouver une œuvre inédite de Bach. Je dois admettre qu'à ce moment précis, cette question me semblait quelque peu fantaisiste. Quelques heures plus tard cependant, je me posai cette même question alors que mes yeux tombèrent sur des vœux d'anniversaire adressés au duc Wilhelm Ernst et qui, sur la base du titre, me semblaient complètement insignifiants d'un point de vue musical :

*Son Altesse, prince et seigneur [...]*

**Wilhelm Ernst**

*Duc de Saxe/ [...]*

*La devise chrétienne et princière*

*Ou SYMBOLUM*

*Omnia cum deo, & nihil sine eo.*

**Tout avec dieu et rien sans lui. [...]**

*Au plus grand prince sèrénissime*

*Le XXX. Octobr. MDCCXIII [...]*

*Anniversaire*

*Et son entrée bénie dans sa 53<sup>e</sup> année.*

*Donnée dans la plus grande humilité*

*Par Johann Anthon Mylius/Sur. à Buttstadt*

Ainsi, à l'occasion d'un anniversaire en 1713, Johann Anthon Mylius, le surintendant de Buttstadt (une ville située à environ 25 kilomètres au nord de Weimar) a présenté cet hommage au duc qui était son seigneur et dont la devise était *Omnia cum deo et nihil sine eo* [Tout avec dieu et rien sans lui]. Puis, se trouvait, sur cinq pages,

un poèmes en douze strophes, chacune précédée de la devise traduite en allemand (*Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*). Plus surprenant, sur deux pages qui avaient originellement été laissées vierges, une adaptation musicale du texte avait été retranscrite sous le titre de « Aria Soprano Solo à Ritornello » sans le nom du compositeur.

Lorsque je tournai la page et que mon regard se posa sur le tracé généreux de la clé de sol et les notes élégamment écrites sur la portée, j'ai été aussitôt envahi par cette idée : « Mon Dieu, mais cela ressemble à du Bach ! ». J'essayai de demeurer réaliste : la famille Mylius occupait toute la Thuringe et avait donné une série de musiciens connus, incluant un *Kapellmeister* à Gotha. Il y eut même un cantor, à Buttstadt, nommé Mylius qui allait plus tard publier un ouvrage théorique sur le chant intitulé *Anleitung zur Singekunst* [Recommandations sur l'art du chant]. Pour quelle raison un surintendant aurait-il commandé une composition à Johann Sebastian Bach alors que celui-ci, en 1713, n'occupait que le poste d'organiste à la cour de Weimar et n'aurait pas l'obligation de composer des cantates avant mars 1714 alors qu'il serait nommé au poste de *Konzertmeister* ? Les deux *Kapellmeister* de la cour de Weimar, tous les deux nommés Drese, n'auraient-ils pas reçu en premier la commande de composer la musique à partir de ces vers ? Et pourtant, cela ressemblait à du Bach. Sans hésiter, je commandai une photocopie du document qui m'intéressait. Je pourrais comparer à ma guise la musique manuscrite avec les manuscrits de Bach de la période de Weimar



à la Bach Archiv. Mon collègue, Peter Wollny, un expert de la calligraphie de Bach, me joignit à l'ouverture de l'arrivage et me donna immédiatement une claque dans le dos en me félicitant pour avoir fait la plus importante découverte du siècle liée à Bach. Ce soir-là, nous sabrâmes le champagne.

### **BWV 1127 – La seule contribution de Bach au genre traditionnel de l'air strophique**

La première interprétation d'*Alles mit Gott* a probablement eut lieu dans le cadre d'un service de la semaine, lundi le 30 octobre à la chapelle du château de Weimar (qui n'existe plus aujourd'hui). On ne sait quelle est la durée de l'aria. Du point de vue de la forme, le genre de l'air strophique avec les strophes séparées entre elles par une *ritornello* était jusqu'ici inconnu dans l'œuvre de Bach. Le compositeur prescrivit une reprise à la fin quoique dans le manuscrit, seule la première strophe est écrite sous la musique. Si l'on excepte le fait qu'il n'y avait pas de place sur la feuille, les douze strophes sont toutes écrites dans l'adresse et un seul vers était nécessaire pour déterminer comment le texte devait s'ajuster à la musique. Il y a de bonnes raisons de croire que les douze strophes ont été interprétées au complet. Après avoir écrit le texte et commandé la musique, nul doute que Mylius souhait que son exégèse sur la maxime du duc soit entendue au complet. Dans le cas où l'œuvre aurait été interprétée en son entier, il aurait donc accordé quelque cinquante minutes au sens profond des mots qui déclaraient que la postérité se

souviendrait du duc comme d'un homme très pieu vivant dans la crainte de dieu et qu'il vivait en accord avec sa maxime. Une autre possibilité quant à l'interprétation de l'œuvre est possible : celle-ci n'a pas été entendue en tant qu'œuvre d'un seul tenant, mais plutôt en parties séparées, interprétées à différents moments du service religieux, certains avant et d'autres après le sermon qui a pu être prononcé par Mylius lui-même.

La décision de Mylius d'écrire douze strophes s'appuie également sur des bases symboliques. C'est pourquoi il utilise la maxime « *Alles mit Gott* » au début de chaque vers. Seul le second vers de la strophe et la section B qui suit étaient modifiés. De plus, dans chaque second vers, seul le troisième mot est remplacé. Dans le premier vers, cela donne :

« *Wird Ein=Her Wunder=Segen Ziehn* »,

Alors que dans la seconde strophe, on lit :

« *Wird Einher Jesus Segen Ziehn* »,

Et ainsi de suite. Les lettres initiales de ces mots « remplacés », écrits en gras dans le texte imprimé, composent les douze lettres formant le nom du duc : **WJLHELM ERNST**, ce qui explique pourquoi Mylius ait eu besoin de douze strophes pour composer cet acrostiche. De plus, les lettres initiales des mots (dans certains cas, des syllabes) du second vers de chaque strophe, si l'on lit les trois premiers de gauche à droite et le reste, dans la direction opposée, composent les premières lettres de **Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen-Weimar** (bien qu'à partir du second vers, « *Weimar* » disparaisse car cette lettre appartient au mot qui est remplacé).

Cette habileté du texte poétique semble avoir impressionné Bach et il est permis de croire qu'avec les cinquante-deux notes graves du continuo dans le prélude, il ait voulu faire une référence « sonore » aux cinquante-deux ans du duc avant que le soprano ne présente ses vœux pour la cinquante-troisième année. Dans l'aria lui-même, Bach fait montre de son talent développé au cours des années précédentes pour composer des mélodies *cantabile* et de sa familiarité avec l'air *da capo* moderne. La reprise de la section A à la fin de chaque strophe, un choix fait par Mylius pour des raisons poétiques, a constitué une véritable exigence technique pour Bach et celui-ci relèvera brillamment le défi avec une section *da capo* composée avec maîtrise.

L'attention portée par Bach aux deux niveaux du texte est également digne de mention. Il le démontre par une mélodie artistiquement mélismatique et « accrocheuse » pour la section A récurrente des vers avec leur réflexion sur la maxime du duc alors qu'il se concentre sur les mots dans son traitement syllabique et harmonique élaboré de la partie B, davantage explicative. L'art qu'il a développé en tant qu'organiste et avec lequel il créa des préludes et des arrangements de choral est particulièrement mis en évidence dans la ritornello aux cordes qui encadre le motif *Alles mit Gott* qu'il développe et combine dans un entrelacement harmonique ingénieux avec d'autres motifs de l'aria. En d'autres mots, même dans cette petite forme et malgré le fait que cette œuvre est clairement une « œuvre de circonstance », celle-ci porte indéniablement le

sceau de Bach et n'est en aucune façon inférieure à ses autres œuvres vocales composées durant ses années à Weimar.

Finalement, il nous faut souligner le heureux hasard auquel nous devons l'existence aujourd'hui d'*Alles mit Gott*. Après l'interprétation de l'aria, le texte imprimé, avec la partition manuscrite, aurait été remis au duc qui l'aurait immédiatement déposé en compagnie d'autres hommages manuscrits dans sa bibliothèque. C'est ici que l'œuvre commence son sommeil de 292 ans digne de la Belle au bois dormant durant lequel elle échappa à tous les malheurs qui ont frappé le palais ducal et sa bibliothèque jusqu'à nos jours. La belle reliure de papier décoré des volumes dans cette collection ont également joué un rôle de premier plan puisque c'est grâce à elle que les hommages littéraires contenant l'aria de Bach n'étaient pas, en septembre 2004, à leur place habituelle, à la seconde galerie de la salle rococo qui a été entièrement détruite par le feu mais plutôt rangés temporairement pour catalogage dans le studio de conservation à l'extérieur de la bibliothèque. Nous ne devons qu'à ce hasard le fait que nous soyons maintenant en mesure, plusieurs années après la dernière découverte similaire, de connaître une œuvre complètement nouvelle de Bach. Et on peut souhaiter que de tels accidents heureux de conservation combinés à une bonne part de chance indispensable pour le chercheur nous mènent à d'autres œuvres inconnues de Bach.

© Michael Maul 2005

**La chapelle de l'Université pour femmes de Shoin à Kobe** a été terminée en mars 1981. Elle a été construite avec l'objectif de devenir un lieu où de nombreux événements musicaux, en particulier des récitals d'orgue, pourraient être présentés. La résonance moyenne dans la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on s'est particulièrement appliqué à ce que les basses fréquences ne résonnent pas trop longtemps. La chapelle qui comprend un orgue construit dans le style baroque français par Marc Garnier accueille de nombreux concerts.

L'une des sopranos les plus enthousiasmantes apparues sur la scène ces dernières années, **Carolyn Sampson** est née à Bedford et étudie la musique à l'Université de Birmingham. Elle fait ses débuts à l'opéra avec l'English National Opera dans le rôle d'Amor dans *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi et se produit à nouveau pour cette compagnie avec les rôles de Pamina (*La flûte enchantée*) et le rôle-titre de *Semele* de Haendel qui lui vaut les plus grands éloges. En France, elle fait ses débuts à l'Opéra de Paris dans le rôle de la première nièce dans *Peter Grimes* de Benjamin Britten et chante le rôle d'Asteria (*Tamerlano* de Haendel) à Lille, Caen et Bordeaux. Elle chante en concert les rôles d'Euridice et de La Musica (*Orfeo* de Monteverdi), Morgana (*Alcina* de Haendel) et d'Antonia (*Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach).

Carolyn Sampson travaille avec des chefs tels que Paul McCreesh, Harry Christophers, Christophe Coin, Emmanuelle Haim, Philippe

Herreweghe, Richard Hickox, Nicholas Kraemer, Gustav Leonhardt, Trevor Pinnock et Masaaki Suzuki. En plus de se produire avec les meilleurs ensembles de musique ancienne, elle chante avec l'Orchestre des Champs Elysées, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Hallé Orchestra, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et le RIAS Kammerchor et son répertoire inclut Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2005, en était toujours le directeur musical avec l'objectif de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach ainsi que des concerts consacrés à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès

avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, au Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19<sup>e</sup> siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

**Masaaki Suzuki** est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux 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 la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu,

il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur associé à Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument.





KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

# JAUCHZET GOTT IN ALLEN LANDEN! BWV 51

## 1. [ARIA]

Jauchzet Gott in allen Landen!  
Was der Himmel und die Welt  
An Geschöpfen in sich hält,  
Müssen dessen Ruhm erhöhen,  
Und wir wollen unserm Gott  
Gleichfalls itzt ein Opfer bringen,  
Dass er uns in Kreuz und Not  
Allezeit hat beigestanden.

## 2. RECITATIVO

Wir beten zu dem Tempel an,  
Da Gottes Ehre wohnet,  
Da dessen Treu,  
So täglich neu,  
Mit lauter Segen lohnet.  
Wir preisen, was er an uns hat getan.  
Muß gleich der schwache Mund von seinen Wundern lallen,  
So kann ein schlechtes Lob ihm dennoch wohlgefallen.

## 3. ARIA

Höchster, mache deine Güte  
Ferner alle Morgen neu.  
So soll vor die Vätertreu  
Auch ein dankbares Gemüte  
Durch ein frommes Leben weisen,  
Dass wir deine Kinder heißen.

## 4. CHORAL

Sei Lob und Preis mit Ehren  
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!  
Der woll in uns vermehren,  
Was er uns aus Gnaden verheißt,  
Dass wir ihm fest vertrauen,  
Gänzlich uns lass'n auf ihn,  
Von Herzen auf ihn bauen,  
Dass uns'r Herz, Mut und Sinn

## 1. [ARIA]

Praise God in all lands!  
All the creatures  
On Heaven and earth  
Must promote his glory,  
And likewise we now wish  
To bring an offering to our God,  
As he has always stood by us  
In suffering and in need.

## 2. RECITATIVE

We pray at the temple  
Where God's honour dwells.  
As His faith,  
Each day renewed,  
Rewards us only with blessing.  
We praise what he has done to us.  
If our weak voices must chatter about His wonders,  
Faint praise may still please Him well.

## 3. ARIA

Most high, make thy goodness  
Every morning anew.  
Thus, before our Father's faith  
A grateful spirit should show,  
By leading a pious life,  
That we are your children.

## 4. CHORALE

Glory, praise and honour  
To God the Father, the Son and the Holy Spirit!  
He who would multiply in us  
That which he promised us in mercy,  
So that we trust him firmly,  
Rely upon him totally,  
Build on him in our hearts  
So that our hearts, spirits and senses

**Ihm festiglich anhangen;  
Drauf singen wir zur Stund:  
Amen, wir werdn's erlangen,  
Glaub'n wir aus Herzensgrund.**

**5. [ARIA]**

Alleluja!

**Stay with him steadfastly.  
And so we sing this very hour:  
Amen, we shall attain it,  
This we believe from our very hearts.**

**5. [ARIA]**

Alleluia

## ALLES MIT GOTT UND NICHTS OHN' IHN, BWV 1127

**1.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Wundersegen ziehn.\*  
Denn Gott, der Wunder tut im Himmel und auf Erden,  
wird denen Frommen, selbst, zum Wundersegen werden.  
Der Mensch bemühet sich, will Wunder viel verrichten,  
und voller Unruh ist sein Sinnen, Denken, Dichten.  
Soll einher Wundersegen ziehn.\*  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**2.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Jesus Segen ziehn.  
Der große Segensherr kann rechten Segen bringen,  
tritt er nur in das Schiff, so muß es wohl gelingen.  
Wär' aller Segen gleich vorhero weit entfemet,  
wohl dem, der dieses wohl bei seiner Arbeit lernet.  
Soll einher Jesus Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**3.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Landesegen ziehn.  
Mit Gott muß alles sein, soll's Landesherrn geraten.  
Ach segne, lieber Gott, im Lande Rat und Taten,  
daß sich das ganze Land in Ruhe des erfreuet,  
in vollen Segen liegt und diesen Schluß verneuet.  
Soll einher Landesegen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**1.** Everything with God and nothing without him:  
There will be wondrous blessings to come.  
As God, who performs wonders in heaven and on earth,  
Will himself be a wondrous blessing to the pious.  
Man endeavours wonders to perform.  
Unease fills his mind, his thoughts and speech.  
In order for wondrous blessings to come,  
Everything with God and nothing without him.

**2.** Everything with God and nothing without him:  
There will be the blessing of Jesus to come.  
The merciful Lord can deliver the true blessing.  
He needs but to appear and all goes well.  
If all hope of blessing is crushed from the outset,  
Blessed the man who learns this in his labours.  
In order for the blessing of Jesus to come,  
Everything with God and nothing without him.

**3.** Everything with God and nothing without him:  
There will be the blessing of the land to come.  
All must be done with God, if the ruler is to succeed  
Oh Lord, bless the words and deeds of this land.  
That they bring peace and calm to the whole country.  
Resting in your blessing with reborn resolution:  
In order for the blessing of the land to come,  
Everything with God and nothing without him.

**9** 4. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Himmelsseg'n ziehn.  
Du, Gott des Himmels, kannst den Himmel ja erhören,  
es kann dein Himmelschoß Korn, Most und Öl bescheren,  
wenn Regen, Sonnenschein zur rechter Zeit sich küssen,  
wenn Erd und Himmel lacht und man wird sagen müssen:  
Soll einher Himmelsseg'n ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**10** 5. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher edlen Segen ziehn.  
Ein Schatz und Horn des Heils, voll edler Frucht der Erden,  
soll von der Allmächts Hand in Schoß geschüttet werden.  
Da kann vom Himmelstau man edle Früchte brechen,  
die Sonn und Mond gebärn, daß edle Seelen sprechen:  
Soll einher edler Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**11** 6. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Lebens-Seg'n ziehn.  
Der Lebensfürst verheißt Gesundheit, Segen, Leben  
wenn Brüder Eintracht lebt, will Lebenskräfte geben.  
Des Menschen Lebensburg viel Feinde stets befehd'n,  
sein Tun ist voller Müh und niemand kanns ausreden.  
Soll einher Lebens-Seg'n ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**12** 7. Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher manchen Segen ziehn.  
Mein Gott, du kennest ja und zählst alle Schritte,  
ach! höre doch, was ich im ganzen Leben bitte:  
Nichts ohne dich, mit dir, mein Alles anzugehen,  
so bin ich schon vergnügt, der Spruch wird feste stehen:  
Soll einher mancher Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

4. Everything with God and nothing without him:  
There will be the blessing of heaven to come.  
Lord of Heaven, you can grant the prayers of the heavens.  
Your heavenly lap can deliver corn, wine and oil  
When rain and sunshine kiss each other at the right time.  
When earth and heaven laugh, and one can but say:  
In order for the blessing of heaven to come,  
Everything with God and nothing without him.

5. Everything with God and nothing without him:  
There will be a noble blessing to come.  
A treasure and a horn of plenty, filled with fine fruits of the earth,  
Shall be poured out into our lap by the hand of the Almighty.  
Then Man may pick the fruits of the sun and the moon,  
From the dew of heaven, and all noble souls say:  
In order for a noble blessing to come,  
Everything with God and nothing without him.

6. Everything with God and nothing without him:  
There will be the blessing of life to come.  
The Prince of Life promises health, blessing and life,  
To those who live as brethren he gives the power of life.  
The castle of Man's life must stand fast against all enemies.  
Man's lot is full of pain and no one can change this.  
In order for the blessing of life to come,  
Everything with God and nothing without him.

7. Everything with God and nothing without him:  
There will be a wealth of blessings to come.  
My Lord, you know and count all our steps,  
Oh, hear what I ask throughout my life:  
If I can undertake all things together with you  
Then I will be happy and I firmly say:  
In order for a wealth of blessings to come,  
Everything with God and nothing without him.



**13 8.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher ew'gen Segen ziehn.  
Was ist das Irdische? Ein Schatten, der verfliehet  
und den das Himmlische unendlich überwieget.  
Dies alles, jenes nichts. Wirst du sie beide prüfen,  
Gott muß der Leitstern sein, willst du dich nicht vertiefen.  
Soll einher ew'ger Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**14 9.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher reichen Segen ziehn.  
Ein Gott, der überreich, wird überschwänglich schenken,  
weit über das, was wir verstehen, bitten, denken.  
Was Welt für Reichtum hält, kann schwinden und zerrinnen.  
Ich weiß schon, wie ich soll des Segens-Reich gewinnen:  
Soll einher reicher Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**15 10.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher neuen Segen ziehn.  
Weil seine Güte und Treue das Morgenlicht verneuet,  
und er die Seinen gern mit neuer Kraft erfreuet,  
ihn halt ich, laß ihn nicht, er wird auf's neue walten;  
was ohne Gott geschicht, muß alles bald veralten.  
Soll einher neuer Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**16 11.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher Seelensegen ziehn.  
Der Leib, die Seele nicht, doch keines wird verderben.  
Sie sind in Gottes Hand, wer glaubt, soll nimmer sterben.  
Was hilft's, wenn ohne Gott in Gold sich manche baden?  
Die Welt ist ihr Gewinnst, die Seele nimmet Schaden.  
Soll einher Seelensegen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

**8.** Everything with God and nothing without him:  
There will be an eternal blessing to come.  
What are worldly matters? A fleeting shadow  
Forever eclipsed by the Heavenly.  
One is all, the other nothing. If you want to test the two,  
The Lord must be your guide, that you will not be lost.  
In order for an eternal blessing to come,  
Everything with God and nothing without him.

**9.** Everything with God and nothing without him:  
There will be an abundant blessing to come.  
The Lord who is richer than rich will give exuberantly,  
Yea, more than we can think, ask for and imagine.  
The riches of this world can disappear and dissolve.  
I know already how to win the realm of blessing:  
In order for an abundant blessing to come,  
Everything with God and nothing without him.

**10.** Everything with God and nothing without him:  
There will be a new blessing to come.  
He renews the morning light in his goodness and care  
And enriches his people with new strength.  
Therefore I hold him and will not let him go. He shall forever rule.  
Everything that passes without him must dissolve.  
In order for a new blessing to come,  
Everything with God and nothing without him.

**11.** Everything with God and nothing without him:  
There will be the blessing of the souls to come.  
The body, not the soul, decays. But neither will  
In the hands of God. He who believes will never die.  
What hope for those who merely bathe in gold?  
The world is their gain, while their souls suffer.  
In order for the blessing of the souls to come,  
Everything with God and nothing without him.

**17** **12.** Alles mit Gott und nichts ohn' ihn  
wird einher tausend Segen ziehn.  
Gott Vater, der du wohnst, wo tausend Chöre tönen,  
ach! laß, durch mein Gebet, in Christo dich versöhnen.  
Dein Geist, mein Herz und Sinn in allen dahin lenke:  
Nichts ohne dich, mein Gott, hilf, daß ich stets bedenke:  
Soil einher tausend Segen ziehn,  
alles mit Gott und nichts ohn' ihn.

*\* Textwiedergabe nach Mylius; Wortumstellung im Refrain:  
Bach zieht bei der jeweils ersten Darbietung der 2. und 7.  
Textzeile (Takt 7ff. und 26f.) die grammatisch korrekte  
Textunterlegung „einher ziehn“ vor.*

**12.** Everything with God and nothing without him:  
There will be thousands of blessings to come.  
Lord, our Father, you live where thousand choirs sing.  
Oh, let me through my prayers be reconciled in Christ.  
Your spirit will guide my heart and mind unto this:  
Nothing without you, my Lord. Help me always to remember:  
In order for thousands of blessings to come.  
Everything with God and nothing without him.

Bonus track:

*from* O HOLDER TAG, ERWÜNSCHTE ZEIT, BWV 210

**18** **2. ARIA** *Soprano*  
Spielet, ihr beselten Lieder,  
Werfet die entzückte Brust  
In die Ohnmacht sanfte nieder!  
Aber durch der Saiten Lust  
Stärket und erholt sie wieder!

**2. ARIA** *Soprano*  
Play on, O ye lively anthems,  
Cast down the enchanted breast  
Into swooning, soft and gentle.  
But employ the strings' delight  
Strengthen and again revive them!

The music on this Hybrid SACD (with the exception of the bonus track) 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

Michael Maul and the Bach Archiv Leipzig.

#### RECORDING DATA

Recorded in September 2005 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan  
(bonus track recorded in July 2003 and previously released on BIS-CD-1411)

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Uli Schneider

Digital editing: Matthias Spitzbarth

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Recording equipment: Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; Pro Tools HD recorder, Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2005 & © Michael Maul 2005

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

Front cover photograph: Koichi Miura

Photograph of Masaaki Suzuki and Carolyn Sampson: © Michiharu Okubo

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1471 © 2004 & 2005; © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



BIS-SACD-1471