

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 53 · LEIPZIG 1730S–40S

IN ALLEN MEINEN TATEN, BWV 97

25'05

Bestimmung unbekannt

Text: Paul Fleming 1633; [9] 1642

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

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. [Chorus]. <i>In allen meinen Taten ...</i> | 3'55 |
| 2 | 2. Versus 2. Aria (Basso). <i>Nichts ist es spat und frühe ...</i> | 3'19 |
| 3 | 3. Versus 3. Recitativo (Tenore). <i>Es kann mir nichts geschehen ...</i> | 0'33 |
| 4 | 4. Versus 4. Aria (Tenore). <i>Ich traue seiner Gnaden ...</i> | 6'07 |
| 5 | 5. Versus 5. Recitativo (Alto). <i>Er wolle meiner Sünden ...</i> | 0'41 |
| 6 | 6. Versus 6. Aria (Alto). <i>Leg ich mich späte nieder ...</i> | 2'56 |
| 7 | 7. Versus 7. Duetto (Soprano, Basso). <i>Hat er es denn beschlossen ...</i> | 3'14 |
| 8 | 8. Versus 8. [Aria] (Soprano). <i>Ihm hab ich mich ergeben ...</i> | 3'21 |
| 9 | 9. Versus ultimus. Choral. <i>So sein nun, Seele, deine ...</i> | 0'43 |

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

23'01

Kantate zum 4. Sonntag nach Trinitatis (6. Juli 1732)

Text: Johann Agricola (1526/27?)

Oboe I / Oboe da caccia, Oboe II, Bassono, Violino concertino, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | 1. Chorus. <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ ...</i> | 6'11 |
| 11 | 2. Versus 2. [Aria] (Alto). <i>Ich bitt noch mehr, o Herre Gott ...</i> | 5'33 |
| 12 | 3. Versus 3. [Aria] (Soprano). <i>Verleih, dass ich aus Herzensgrund ...</i> | 5'46 |
| 13 | 4. Versus 4. [Aria] (Tenore). <i>Lass mich kein Lust noch Furcht von dir ...</i> | 4'20 |
| 14 | 5. Versus 5. [Choral]. <i>Ich lieg im Streit und widerstreb ...</i> | 1'02 |

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

18'28

Kantate zum 6. Sonntag nach Trinitatis (20. Juli 1732?)

Text: anon; [1, 7] Paul Speratus (1523)

Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | 1. [Chorus]. <i>Es ist das Heil uns kommen her ...</i> | 4'37 |
| 16 | 2. Recitativo (Basso). <i>Gott gab uns ein Gesetz ...</i> | 1'09 |
| 17 | 3. Aria (Tenore). <i>Wir waren schon zu tief gesunken ...</i> | 4'01 |
| 18 | 4. Recitativo (Basso). <i>Doch musste das Gesetz erfüllet werden ...</i> | 1'15 |
| 19 | 5. Aria (Soprano, Alto). <i>Herr, du siehst statt guter Werke ...</i> | 5'10 |
| 20 | 6. Recitativo (Basso). <i>Wenn wir die Sünd' aus dem Gesetz erkennen ...</i> | 1'21 |
| 21 | 7. Choral. <i>Ob sich's anließ, als wollt' er nicht ...</i> | 0'51 |

TT: 67'37

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Instrumental & vocal soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOUIJ *bass*

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe*

YUKIKO MURAKAMI *bassoon* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

| | |
|----------|--|
| Soprano: | Hana Blažiková · Minae Fujisaki · Yoshie Hida |
| Alto: | Robin Blaze · Tamaki Suzuki · Hiroya Aoki |
| Tenore: | Gerd Türk · Yusuke Fujii · Yosuke Taniguchi |
| Basso: | Peter Kooij · Daisuke Fujii · Chiyuki Urano |

ORCHESTRA

| | |
|-------------------------------------|---|
| Flauto traverso: | Kiyomi Suga |
| Oboe I/Oboe d'amore/Oboe da caccia: | Masamitsu San'nomiya |
| Oboe II: | Atsuko Ozaki |
| Bassono: | Yukiko Murakami |
| Violino I: | Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> · Paul Herrera · Yuko Takeshima |
| Violino II: | Yuko Araki · Shiho Hiromi · Yukie Yamaguchi |
| Viola: | Yoshiko Morita · Hiroshi Narita |

Continuo

| | |
|--------------|-----------------|
| Violoncello: | Hidemi Suzuki |
| Violone: | Seiji Nishizawa |
| Cembalo: | Masato Suzuki |
| Organo: | Naoko Imai |

The three cantatas on this recording come from the first half of the 1730s, by which time all of Bach's annual cantata cycles were already complete. Therefore, unlike in his first Leipzig years, the composer wrote a new cantata no longer every week, but just occasionally. More clearly and decisively than before, each of these cantatas is an independent piece that reveals its own artistic challenges. In addition, Bach's characteristic affinity for instrumental colour comes more clearly to the fore in his late contributions to the genre, both in the great opening choruses and also in the solo arias. At times, too, we can detect influences from the then current trends, elements of the *style galant* and *empfindsamer Stil* with its tendency towards expressive melodies rich in syncopations and suspensions, and towards homophonic writing.

The three cantatas on this disc are linked not only by their late dates of composition but also by type: they are all chorale cantatas. As such they are contributions to a genre that had been the focus of an unparalleled large-scale project during Bach's second year in Leipzig (1724–25): it had been his intention to compose and perform a cantata based on a well-known hymn for every Sunday and feast day of the church year, starting at Whitsun 1724. A peculiarity of the form was that the first and last strophes of the hymn remained unchanged, whilst the strophes in between were reworked into recitative and aria texts. For the reworking of these texts Bach evidently had a theologically proficient poet at his disposal. Probably the poet in question was Andreas Stübel (1653–1725), the former deputy headmaster of the Thomasschule, because a few weeks after his death in January 1725 – with the cantata for Palm Sunday – Bach's set of chorale cantatas comes to a halt, presumably because no librettist was available to make further adaptations.

Bach's ambitious project thus remained, for a while, a fragment.

Later, however, Bach continued with his plan. Soon after breaking off the project he started to fill in isolated gaps when, in the church years that followed, there was a chance to perform a chorale cantata on one of the 'missing' Sundays or feast days. Almost always, however, he then had to accept a deviation from the original concept: instead of using adaptations of the inner strophes for recitatives and arias, he used the original texts. Of the three cantatas here only one – BWV 9 – corresponds to the older type with reworked inner strophes, whilst the others confine themselves to the unaltered hymn text.

IN ALLEN MEINEN TATEN (IN EVERYTHING THAT I DO), BWV 97

At the end of Bach's autograph score stands the year 1734, but neither the score nor parts tell us anything about the circumstances of its composition or the occasion for which it was intended. The hymn is frequently sung to this day; its text is an avowal of unconditional faith in God. In its original form – which was several strophes longer – it was a song of travel. Its author, Paul Fleming (1609–40), was one of the great German baroque poets; he wrote it in 1633 before undertaking a long and dangerous journey that was to take him to Moscow as a member of a delegation from the Duke of Holstein. In the nine-strophe version used by Bach, the reference to the dangers of the journey is replaced by a message of a more general nature.

The content of the text does not allow us to assign Bach's cantata to any particular day of the church year. The composition itself suggests an occasion that was somehow connected to a new phase of life or activity, as Bach gives the opening chorus the form of a

French overture. This not only points to an especially festive occasion but is also a form that Bach almost used with a symbolic meaning, as an indication of a new beginning – for instance on the first Sunday of Advent in 1714, for the start of the Church Year (BWV 61) or in 1724 for the beginning of his chorale cantata year. Possible occasions might thus include the inauguration of a priest or similar festive event in 1734.

In accordance with the French formal pattern, the first movement begins with a solemn, slow passage in dotted rhythms, which is followed by a lively fugal section (the overture's usual third section, which would normally also be slow, is here omitted). The choir does not enter until the second of these sections. Here the cantus firmus is in the soprano, in long note values, whilst the lower choral parts are closely linked to the rapid fugal writing in the orchestra; in this way the choral writing, too, acquires a strongly instrumental character. On two occasions Bach allows a concertante trio consisting of two oboes and bassoon to emerge; this, too, is a reminiscence of the French style.

Of the seven inner strophes, Bach chose to set two as recitatives and the remainder as solo arias (or, in the case of the seventh, a duet), paying close attention to variety in his choice of vocal and instrumental combinations. Among the arias, the fourth movement is particularly striking: here Bach combines an extremely virtuosic solo violin part, replete with double stopping, with an equally demanding, vivaciously declamatory tenor part full of coloraturas and ornamental writing. With its meticulous rhythmic patterns, rich in syncopations, and its fashionable Lombard slides, this movement reflects the influence of what was then contemporary music to an unusual degree for Bach. In another way this applies to the sixth movement too, an alto aria, which pays tribute to the musical spirit of

the period especially in its emphatically melodic string writing, sometimes of a homophonic character. With its finely chiselled, rhythmically varied instrumental figuration, its lively yet expressive declamation of the text and its surprising darkening of mood for the word 'sterben' ('to die'), the soprano's last aria (eighth movement), accompanied by two oboes, is an exquisite piece of chamber music.

The cantata ends as festively as it had begun: in the final strophe, the orchestra acts independently and the four-part choir is thereby expanded to seven parts.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST (I CALL TO YOU, LORD JESUS CHRIST), BWV 177

This cantata was written for the fourth Sunday after Trinity. As Bach noted at the end of the score, it was composed in 'anno 1732', and was thus heard for the first time at the Leipzig church service on 6th July of that year. The gap that this work filled in Bach's chorale cantata year had arisen because in 1724 the fourth Sunday after Trinity coincided with the Feast of the Visitation (which falls on 2nd July every year) and was thus celebrated as a Marian feast day.

The choice of the hymn *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (I call to you, Lord Jesus Christ) for that specific day's cantata must have been straightforward. In Bach's time this hymn – which was probably written by Johann Agricola (1492/94–1566), a pupil and friend of Luther's, and remains popular today – was one of the congregational hymns sung on this Sunday. The reason for this clearly lies in its close relationship to the gospel passage for that day, Luke 6:36–42), an extract from the so-called Sermon on the Plain, which states: 'Be ye therefore merciful, as your Father also is merciful. Judge not, and ye shall not be judged: condemn not, and ye shall not be condemned: forgive, and ye shall be forgiven.' Jesus' words connect with

the beginning of the hymn's third strophe: 'Verleih, dass ich aus Herzensgrund / mein' Feinden mög vergeben' ('Allow that from the bottom of my heart / I may forgive my enemies').

The cantata's introductory chorus follows the formal pattern that Bach preferred in his chorale cantatas: a thematically independent orchestral part, which frames and subdivides the movement, is contrasted with a choral part in which the soprano presents the hymn melody line by line as a *cantus firmus*, supported by freely polyphonic writing for the alto, tenor and bass. Bach varied this model many times, and here too he succeeds in drawing something new from it. What is surprising is that he converts the hymn melody to triple time, thereby giving the movement a sprightliness which does not reflect the text itself, but at most the secret hope of the person speaking it.

An attentive listener will notice – as so often with Bach – a sermon-like realization of the words combined with exceptional musical artistry. The instrumental writing has a connection to the text, yet still leads an independent existence. The oboe 'call' at the beginning of the movement is directly related to the text – the jump of a fifth, starting on the up-beat and with an overlong held note is a musical image of 'calling' – and the motif does indeed become associated with the words 'Ich ruf' ('I call') when the choir enters, after which it makes its presence felt in a variety of forms throughout the movement. Right at the outset, however, this is contrasted with a solo violin motif, distinctly instrumental in character. Both of these ideas – in alternation with the hymn melody and the often extended lower-voice introductions to the *cantus firmus* entries – determine the highly complex course of events in a movement that is almost 300 bars in length.

The three following strophes are all set as arias, and Bach increases the complement of performers

from one strophe to the next. Strophe 2 is an alto aria accompanied by basso continuo with a lively, *ostinato*-like 'basso obbligato'; strophe 3, in a charming 6/8-time, is a duet for soprano and oboe da caccia with basso continuo; and finally strophe 4 is a quartet for tenor solo with an exquisite accompaniment in which the solo violin (which had already appeared in the introductory chorus) is vivaciously combined with an obbligato bassoon and the basso continuo.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER (SALVATION HAS COME UNTO US), BWV 9

Bach scholars' theories concerning the date of this cantata focus on the years 1732–35. Some evidence points to 1732, whilst other indications suggest a performance in 1735 – though possibly the 1735 date refers not to the first performance but rather to a repeat. The cantata was thus a later composition to fill a gap in the chorale cantata year on the sixth Sunday after Trinity (perhaps the result of Bach making a musically motivated visit to Köthen in 1724 with his wife Anna Magdalena).

The hymn on which the cantata is based remains to this day one of the most important hymns in the German Evangelical Church. The strophic text, written in 1523 by Paul Speratus (1484–1551), a contemporary and co-reformer of Luther's, concerns one of the principal tenets of Reformist thinking: that man is rendered righteous in God's eyes not through good deeds but through faith alone. The choice of this hymn for the cantata is explained by its similarity of content with the gospel passage for the sixth Sunday after Trinity, Matthew 5:20–26. In this extract from the Sermon on the Mount, Jesus explains that neither the Pharisees' and scribes' righteousness nor all the gifts brought before God can make man righteous in His estimation.

The text of the cantata corresponds to the usual type used in 1724–25, in which the inner strophes are reworked as recitatives and arias. Probably this is the text that Bach would otherwise have set to music in 1724. Within the framework of the first and last strophes, which remain unchanged, three recitatives and two arias alternate. One peculiarity of Bach's setting is that he assigned all three recitatives to the bass. As all three of them deal explicitly with 'the law', there is a close similarity of content between them, and Bach emphasizes this by setting them for the same forces. Thereby he creates the impression of an ongoing theological discourse – of a sermon.

A sort of guiding principle in the composition of this cantata seems to have been the idea of a wind concerto, for transverse flute and oboe d'amore. The introductory chorus corresponds essentially to the type generally found in the chorale cantatas. The *cantus firmus* is presented one line at a time by the soprano, whilst the lower choral voices have their own polyphonic thematic writing, alluding in part to the wind parts. The distinguishing feature of this movement is to be found in the orchestral writing. The flute and oboe d'amore are constantly present as concertante instruments, but the string orchestra is very much in the background. On occasion the first violin joins in with the wind players' concertante playing, but overall the orchestral contribution has more of the character of chamber music.

The tenor aria 'Wir waren schon zu tief gesunken' ('We had already sunk too low') contrasts strongly with the opening chorus: now the strings have a chance to come to the fore. The agile violin part is virtually omnipresent; there are hardly even any rests. Whereas in the opening chorus Bach avoids textual interpretation, here he leaves no stone unturned, portraying the descent into the abyss with des-

cending scales over an octave and a half, and darkening the harmonies to depict distress.

In the second aria, a duet for soprano and alto, Bach returns to the two concertante wind instruments from the introductory chorus, and gives them plenty of room to manoeuvre. The movement is a showpiece for connoisseurs of the art of composition: the two wind parts are in canon for long stretches, as indeed are the two voices, and at times they all proceed in double canon.

© Klaus Hofmann 2012

PRODUCTION NOTES

IN ALLEN MEINEN TATEN, BWV 97

The main extant materials for this cantata are the full score in the composer's own hand in the possession of the New York Public Library (JOG 71–6) and the original parts held in the Berlin State Library (Mus. ms. Bach St 64). The organ part exists in two forms, one transposed down a major second and the other transposed down a minor third. The former part was used at the first performance. As with the other cantatas on this disc, the organ part contains *tacet* markings in some of the movements (the third, fourth and seventh).

It is interesting to note that this work may well have been performed again in a city other than Leipzig during the 1740s, on which occasion the part transposed down a minor third seems to have been used. The reason for this transposition is likely to have been that the organ was tuned close to the mean tone, and the part would thus have been played a minor third down in the key of G major, thereby avoiding the key of A flat major. It is quite possible that the stringed instruments and the wind instruments used at that performance were tuned to $a' = c. 392$ Hz.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

The main surviving materials for this cantata are the full score in the composer's own hand in the possession of the Berlin State Library (Mus. ms. Bach P116) and the original parts held in the Bach Archive in Leipzig. The organ part used at the first performance contains the indication *tacet* in the arias constituting numbers 2 to 4. An organ part for these movements was, however, added when the cantata was performed again at a later date. Certain obvious mistakes in the notation of the figured chords indicate that this added organ part was a transposition of an already existing continuo part. This provides evidence that a harmony instrument not requiring a transposed part, for instance a harpsichord, was used in place of the organ at the first performance, and that this part was later lost. Subsequent performances would seem to have used the added organ part, with optional harpsichord. In view of these circumstances we have taken advantage of the possibility to vary the atmosphere by performing movements 2 and 4 with harpsichord, and movement 3 with organ alone.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

The full score of this cantata in Bach's own hand is preserved in the Library of Congress in Washington (Shelf no.: ML96 B186/case), while most of the original parts are held in the Bach Archive in Leipzig. The parts used at a performance of the work in Halle directed by the composer's eldest son, Wilhelm Friedemann, are also extant. At that performance the upper two voices in the fifth movement were performed on the organ. As in the case of BWV 177, the second to fourth movements in the organ part used at the first performance are inscribed *tacet*, and the harpsichord alone is therefore used in these movements.

© Masaaki Suzuki 2012

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin.

Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio*. In 2008 the recording of the B minor Mass was shortlisted for a *Gramophone* Award and received the prestigious French award *Diapason d'Or de l'Année*. Two years later the same distinction was awarded to the BCJ's recording of Bach's *Motets*, which also received a *BBC Music Magazine* Award and the 'Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik', as well as a listing in the *2011 Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. Masaaki Suzuki is the recipient of the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and of the 2012 Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediaeval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Genève. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. She also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

Robin Blaze is firmly established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

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

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

Die drei Kantaten dieser Einspielung entstammen der ersten Hälfte der 1730er Jahre, und damit einer Zeit, zu der das Gesamtkorpus der Bach'schen Kantatenjahrgänge bereits weitgehend vollständig vorlag und der Thomaskantor, anders als in den ersten Leipziger Jahren, nicht mehr allwöchentlich, sondern nur noch von Fall zu Fall eine neue Kantate schuf. Deutlicher und ausgeprägter als früher ist jede dieser Kantaten ein Einzelstück, das je eigene künstlerische Aufgabenstellungen erkennen lässt. Deutlicher auch tritt in den späteren Beiträgen die Bach eigene Tendenz zu instrumentaler Gestaltung hervor, in den großen Eintragschönen ebenso wie in den Soloarien. Und verschiedentlich zeigen sich Einflüsse des aktuellen Zeitstils, Elemente der galanten und „empfindsamen“ Schreibart mit ihrer Neigung zu ausdrucksbetonter, synkopener- und vorhaltsreicher Melodik und zu homophonem Satz.

Über die gemeinsame späte Entstehung hinaus sind unsere drei Kantaten durch eine typologische Besonderheit verbunden: Alle drei sind Choralkantaten. Sie sind Beiträge zu einem Kantatentypus, der in Bachs zweitem Leipziger Amtsjahr, 1724/25, Gegenstand eines beispiellosen Großprojekts war: Bachs Absicht war es, vom Sonntag nach Pfingsten 1724 bis zum Pfingstfest 1725 zu jedem Sonn- und Feiertag des Kirchenjahrs eine Kantate zu komponieren und aufzuführen, die auf einem bekannten Kirchenlied fußte. Eine Besonderheit der Gestaltung war, dass dabei jeweils die erste und die letzte Strophe des Liedes den Text unverändert beibehielten, während die dazwischen liegenden Strophen zu Rezitativ- und Arientexten umgedichtet wurden. Für die Umgestaltung der Binnenstrophen stand dem Thomaskantor offenbar ein theologisch versierter Textdichter zur Seite. Wahrscheinlich war dies der ehemalige Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653–

1725). Denn einige Wochen nach dessen Tod im Januar 1725 bricht mit dem Palmsonntag des Jahres die Reihe der Bach'schen Choralkantaten ab – mutmaßlich weil kein Textdichter für weitere Choralkantaten zur Verfügung stand. So blieb Bachs ehrgeiziges Projekt zunächst Fragment.

Doch Bach verfolgte seinen Plan weiter. Schon bald nach Abbruch der Werkreihe begann er, einzelne Lücken zu schließen, wenn sich in den folgenden Kirchenjahren an einem der noch fehlenden Sonn- und Festtage Gelegenheit zur Aufführung einer Choralkantate bot. Fast durchweg musste er sich allerdings dabei entschließen, vom ursprünglichen Textkonzept abzugehen und statt der zu Rezitativ- und Ariensversen umgestalteten Binnenstrophen des Choralen deren Originalwortlaut zu verwenden. Von unseren drei Kantaten entspricht nur eine, BWV 9, noch dem älteren Typus mit umgedichteten Binnenstrophen, die beiden anderen beschränken sich auf den unveränderten Kirchenliedtext.

IN ALLEN MEINEN TATEN, BWV 97

Bachs Partiturautograph trägt am Schluss die Jahreszahl 1734, aber ebenso wie die originalen Stimmen verrät es uns nichts über den Entstehungsanlass und die Bestimmung der Kantate. Der Text des bis heute vielgesungenen Liedes ist ein Bekenntnis zu bedingungslosem Gottvertrauen. In seiner ursprünglichen, um mehrere Strophen längeren Fassung war es ein Reise lied. Sein Dichter, Paul Fleming (1609–1640), einer der großen Poeten des deutschen Barock, hatte es 1633 vor einer ausgedehnten und gefährvollen Reise verfasst, die ihn als Mitglied einer Gesandtschaft des Herzogs von Holstein nach Moskau führen sollte. In der von Bach verwendeten neunstrophigen Fassung ist der Bezug auf die Gefahren der Reise jedoch gelöscht zugunsten einer allgemeineren Aussage.

Vom Textinhalt her lässt sich Bachs Kantate keinem bestimmten Tag des Kirchenjahrs zuordnen. Die Komposition selbst lässt an einen Entstehungsanlass denken, der einen neuen Lebens- oder Geschehensabschnitt eröffnete. Denn Bach gibt dem Eingangsschor die Form einer Französischen Ouvertüre. Dies deutet nicht nur auf einen besonders festlichen Anlass; es ist auch eine Form, die Bach fast immer in symbolischer Bedeutung als Zeichen eines Neubeginns verwendet, so etwa 1714 am 1. Advent zum Beginn des Kirchenjahrs (BWV 61) oder 1724 zur Eröffnung seines Choralkantaten-Jahrgangs. Als Anlass denkbar wäre also etwa die Amtseinführung eines Predigers oder ein ähnliches festliches Ereignis des Jahres 1734.

Der Eingangsschor beginnt dem französischen Formmuster entsprechend mit einem pathetischen langsamen Teil in punktierten Rhythmen, und wechselt dann in einen lebhaften fugierten Abschnitt (während der in der Ouvertüre übliche dritte, wiederum langsame Teil weggelassen ist). Der Chor setzt erst in dem lebhaften zweiten Teil ein. Der Cantus firmus liegt hier in langen Noten im Sopran, die Unterstimmen schließen sich eng an die bewegten Fugestimmen des Orchesters an, so dass auch der Chorpart ein stark instrumentales Gepräge gewinnt. Zweimal lässt Bach ein Trio von zwei Oboen und Fagott konzertierend hervortreten – auch dies eine Reminiszenz an die französische Stilwelt.

Von den sieben Binnenstrophen hat Bach zwei als Rezitativ, die übrigen als Soloarien bzw. Duett (Satz 7) komponiert und dabei auf Abwechslung in der Vokal- und Instrumentalbesetzung geachtet. Von den Arien zieht besonders Satz 4 die Aufmerksamkeit auf sich. Hier kombiniert Bach einen überaus virtuosen, ungewöhnlich vollgriffigen Soloviolinpart mit einer ebenso anspruchsvollen, lebhaft deklamierenden

Tenorpartie voller Koloraturen und ornamentaler Wendungen. Mit seinen rhythmisch diffizilen, synkopenreichen Stimmverläufen und den modischen lombardischen Schleifern spiegelt der Satz in einem bei Bach ungewohnten Maße den Einfluss der zeitgenössischen „neuen“ Musik. In anderer Weise gilt dies auch von der Alt-Arie (Satz 6), die vor allem in ihrem melodiebetonten, stellenweise homophon geprägten Streichersatz dem musikalischen Zeitgeist Tribut zollt. Ein Stück erlesener Kammermusik schließlich ist die von zwei Oboen begleitete Schlussarie des Soprans (Satz 8) mit ihren feinziselierten, rhythmisch vielfältigen Instrumentalfiguren, ihrer ebenso lebendigen wie ausdrucksvollen Textdeklamation und der überraschenden Affektrübung bei dem Wort „sterben“.

Festlich wie ihr Beginn endet die Kantate mit der Schlussstrophe, bei der das Orchester selbständig geführt und der vierstimmige Chorsatz so zur Siebenstimmigkeit erweitert ist.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

Die Kantate ist für den 4. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Sie entstand, wie Bach am Schluss seiner Partitur vermerkt, „anno 1732“, und erklang demnach zum ersten Mal im Leipziger Gottesdienst am 6. Juli dieses Jahres. Die Lücke, die Bach damit in seinem Choralkantatenjahrgang schloss, war im Jahre 1724 dadurch entstanden, dass der 4. Sonntag nach Trinitatis mit dem alljährlich am 2. Juli begangenen Feiertag Mariae Heimsuchung zusammenfiel und als Marienfest gefeiert wurde.

Die Wahl des Liedes *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* als Kantatengrundlage zum 4. Sonntag nach Trinitatis muss nahegelegen haben: Der damals wie heute vielgesungene Choral – wahrscheinlich aus der Feder des Luther-Schülers und -Freundes Johann Agri-

cola (1492/94–1566) – zählte zu Bachs Zeit zu den Gemeindeliern, die für diesen Sonntag vorgesehen waren. Der Grund liegt offenbar in dem engen Zusammenhang mit dem Evangelium des Tages, Lukas 6, 36–42, einem Abschnitt aus der sogenannten Feldrede, in dem es heißt: „Seid barmherzig, wie auch euer Vater barmherzig ist. Richtet nicht, so werdet ihr auch nicht gerichtet. Verdammt nicht, so werdet ihr auch nicht verdammt. Vergebet, so wird euch vergeben.“ Dieses Wort Jesu berührt sich mit dem Beginn der 3. Liedstrophe: „Verleih, dass ich aus Herzensgrund / mein' Feinden mög vergeben“.

Der Eingangschor der Kantate folgt dem von Bach in seinen Choralkantaten bevorzugten Formmuster: Einem thematisch selbständigen Orchesterpart, der den Satz rahmt und untergliedert, tritt ein Chor gegenüber, dessen Sopran die Melodie des Chorals zeitweise als Cantus firmus vorträgt, gestützt jeweils und umspielt von einem freipolyphonen Unterstimmensatz von Alt, Tenor und Bass. Bach hat dieses Modell viele Male variiert und gewinnt ihm auch hier Neues ab. Überraschend schon ist, dass Bach die Liedmelodie in den Dreiertakt wendet und dem Satz damit eine Beschwingtheit verleiht, die der Text selbst nicht ausdrücklich, sondern allenfalls als heimliche Hoffnung des Beters ausstrahlt.

Was der aufmerksame Hörer des Eingangschors wahrnimmt, ist, wie so oft bei Bach, predigthafte Vergegenwärtigung des Wortes und hohe musikalische Kunst zugleich. Der Instrumentalpart verbindet sich mit dem Text und führt doch sein Eigenleben. Unmittelbar textbezogen ist der „Ruf“ der Oboe zu Beginn des Satzes, der auftaktige Quintsprung mit dem überlangen Halteton als Bild des Rufens – und tatsächlich wird das Motiv ja beim Einsetzen des Chores mit den Worten „Ich ruf“ verbunden und treibt dann den ganzen Satz hindurch in mancherlei Abwandlung

sein Wesen. Ihm tritt aber gleich zu Beginn eine Solovioline mit einem ausgesprochen instrumental formulierten Kontrastmotiv gegenüber. Und beide bestimmen im Wechselspiel mit der Liedmelodie und dem oft ausgedehnten Unterstimmen-Vorspann der Cantus-firmus-Einsätze das überaus komplexe Geschehen des fast 300 Takte langen Satzes.

Die drei folgenden Strophen sind durchweg als Arien vertont, wobei Bach von einer Strophe zur anderen die Stimmenzahl steigert: Strophe 2 erscheint als generalbassbegleitete Alt-Arie mit einem lebhaften, ostinatoartigen „Basso obbligato“, Strophe 3 präsentiert sich anmutig im Sechschachteltakt als generalbassbegleitetes Duett von Sopran und Oboe da caccia, Strophe 4 endlich als Quartett für Tenorsolo mit einer exquisiten Begleitung, bei der sich die schon im Eingangschor hervorgetretene Solovioline mit einem obligaten Fagott und dem Generalbass zu lebhaftem Konzertieren verbindet.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

Die Überlegungen der Bach-Forschung zur Datierung der Kantate kreisen um den Zeitraum 1732–1735. Einiges spricht für das Entstehungsjahr 1732, einiges spricht für eine Aufführung 1735. Und möglicherweise handelte es sich 1735 nicht um die Ur-, sondern um eine Wiederaufführung. Die Kantate ist eine Nachkomposition zur Schließung einer Lücke im Choral-kantaten-Jahrgang, die am 6. Sonntag nach Trinitatis 1724 entstanden war (vielleicht weil Bach damals mit seiner Frau Anna Magdalena zu einem musikalischen Auftritt in Köthen weilte).

Der Choral, der der Kantate zugrunde liegt, ist bis heute eines der wichtigen Lieder der evangelischen Kirche. Die 1523 von dem Luther-Zeitgenossen und Mitreformator Paul Speratus (1484–1551) geschaffene Strophendichtung handelt von einem Hauptstück der

reformatorischen Lehre, nämlich: dass der Mensch vor Gott gerecht wird nicht durch gute Werke, sondern allein durch den Glauben. Die Wahl des Liedes für die Kantate erklärt sich aus dem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Evangelium des 6. Sonntags nach Trinitatis, Matthäus 5, 20–26. In diesem Abschnitt aus der Bergpredigt spricht Jesus davon, dass weder die Gesetzestreue der Pharisäer und Schriftgelehrten noch allerlei Opfer, die Gott dargebracht werden, den Menschen vor Gott gerecht machen.

Der Text der Kantate entspricht dem 1724/25 gebräuchlichen Typus, bei dem die mittleren Strophen des Choralis zu Rezitativ- und Arienversen umgedichtet sind. Vermutlich handelt es sich um jenen Text, den Bach 1724 hätte vertonen sollen. Innerhalb des Rahmens der im Wortlaut beibehaltenen ersten und letzten Liedstrophe stehen sich in regelmäßigem Wechsel drei Rezitative und zwei Arien gegenüber. Eine Besonderheit der Vertonung Bachs besteht darin, dass er alle drei Rezitative dem Bass übertragen hat. Da alle drei ausdrücklich vom „Gesetz“ handeln, besteht zwischen ihnen ein enger inhaltlicher Zusammenhang, den Bach mit durch die einheitliche Besetzung hervorhebt: Es entsteht der Eindruck einer kontinuierlichen theologischen Abhandlung, einer Predigt.

Eine Art Leitidee bei der Komposition der Kantate scheint für Bach die eines Bläserkonzerts von Querflöte und Oboe d’amore gewesen zu sein. Der Eingangschor entspricht im Wesentlichen dem von Bach zur Eröffnung der Choral-kantaten bevorzugten Typus: Der Cantus firmus liegt, zeilenweise vorge-tragen, im Sopran. Hinzu tritt ein polyphoner Unterstimmenchor auf eigene, zum Teil an die Bläserpartien anknüpfende Thematik. Die Besonderheit des Satzes liegt im Orchesterpart: Flöte und Oboe d’amore sind als konzertierende Instrumente ständig präsent;

das Streichorchester tritt demgegenüber in den Hintergrund, gelegentlich mischt sich die 1. Violine in das Konzertieren der Bläser ein, aber insgesamt trägt der Orchesterpart eher kammermusikalische Züge.

Die Tenor-Arie „Wir waren schon zu tief gesunken“ steht in Kontrast zum Eingangschor: Nun kommt der Streicherklang zum Zuge. Der bewegte Violinpart ist gewissermaßen allgegenwärtig, es gibt kaum einmal Pausen. Und während Bach im Eingangschor auf Textausdeutungen verzichtet, kann er sich hier nicht genug tun im Ausmalen des Abgleitens in den Abgrund mit Skalenfiguren durch anderthalb Oktaven abwärts und mit der Schilderung der Not durch harmonische Trübungen.

Bei der zweiten Arie, einem Duett von Sopran und Alt (Satz 5), kommt Bach auf das konzertierende Bläserpaar des Eingangschors zurück und gewährt ihm ausgiebigen Raum. Der Satz ist ein Kabinettstück für kompositorische Kenner: Die beiden Bläserstimmen sind auf weite Strecken im Kanon geführt, das Gleiche gilt von den beiden Singstimmen, und verschiedentlich verlaufen die Stimmpaare im Doppelkanon.

© Klaus Hofmann 2012

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

IN ALLEN MEINEN TATEN, BWV 97

Die Hauptquellen zu dieser Kantate sind die autographe Partitur, die in der New York Public Library (JOG 71–6) aufbewahrt wird, und der originale Stimmensatz, den die Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. Bach St 64) verwahrt. Der Orgelpart existiert in zwei Fassungen – die eine ist um eine große Sekunde nach unten transponiert, die andere um eine kleine Terz. Die erstere Fassung wurde bei der Uraufführung ver-

wendet. Wie bei den anderen Kantaten auf dieser CD weist die Orgelstimme in einigen Sätzen (Nr. 3, 4 und 7) Tacet-Zeichen auf.

Interessanterweise wurde dieses Werk in den 1740er Jahren vielleicht auch in einer anderen Stadt als Leipzig aufgeführt, wofür dann der um eine kleine Terz hinabtransponierte Part verwendet worden sein könnte. Der Grund für diese neuerliche Transposition dürfte gewesen sein, dass die Orgel nach mitteltöniger Stimmung gestimmt war, so dass die Partie eine kleine Terz tiefer in G-Dur gespielt wurde, um die Tonart As-Dur zu vermeiden. Es ist durchaus möglich, dass die Streicher und Bläser bei dieser Aufführung auf a' = ca. 392 Hz gestimmt waren.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

Die Hauptquellen zu dieser Kantate sind die autographe Partitur aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. Bach P116) und der originale Stimmensatz, der im Leipziger Bach-Archiv aufbewahrt wird. Der Orgelpart der Uraufführung enthält Tacet-Vermerke in den Arien, die die Sätze Nr. 2 bis 4 bilden. Für eine spätere Aufführung wurde auch für diese Sätze eine Orgelstimme hinzugefügt. Bestimmte offensichtliche Fehler in der Generalbassbezeichnung zeigen, dass es sich bei diesem zusätzlichen Orgelpart um die Transposition eines bereits vorhandenen Continuoarts handelt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurde also bei der Uraufführung ein Harmonieinstrument verwendet, dass keiner Transposition bedurfte – z. B. ein Cembalo – und dessen Partie nicht überliefert ist. Spätere Aufführungen scheinen den zusätzlichen Orgelpart benutzt zu haben, wahlweise vom Cembalo ausgeführt. In Anbetracht dieser Umstände haben wir von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, die Atmosphäre der Sätze zu variieren, indem wir die Sätze 2 und 4 mit Cembalo und Satz 3 mit Orgel allein besetzt haben.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

Die autographe Partitur dieser Kantate wird in der Library of Congress in Washington aufbewahrt (Regal-Nr. ML96 B186/case), die meisten der originalen Stimmen im Leipziger Bach-Archiv. Darüber hinaus sind die Stimmen erhalten, die Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann für eine Aufführung in Halle benutzt hat. Bei dieser Aufführung wurden die beiden Oberstimmen im fünften Satz auf der Orgel gespielt. Wie im Fall von BWV 177, enthält der bei der Uraufführung verwendete Orgelpart in den Sätzen 2 bis 4 einen Tacet-Vermerk, so dass wir dort nur das Cembalo eingesetzt haben.

© Masaaki Suzuki 2012

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertsreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Eu-

ropatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*. Im Jahr 2008 wurde die Aufnahme der h-moll-Messe in die engere Auswahl für einen *Gramophone* Award aufgenommen und mit dem renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année ausgezeichnet. Dieselbe Auszeichnung wurde dem BCJ zwei Jahre später für seine Einspielung der Motetten Bachs zuteil, die außerdem einen *BBC Music Magazine* Award sowie den „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik“ erhielt und in den *Penguin Guide* to the *1000 Finest Classical Recordings* aufgenommen wurde. Zu den zahlreichen gefeierten BCJ-Einspielungen zählen u.a. Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

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

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange

könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen.“

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo University of the Arts und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Als Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik unterrichtete er bis März 2010 an der Tokyo University of the Arts und der Kobe Shoin Women's University, und er ist Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Masaaki Suzuki ist Träger des Bundesverdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland; 2012 wurde er mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig ausgezeichnet.

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Kotouč und machte 2002 dort ihren Abschluss. Sie spezialisierte sich auf die Musik des Barock, der Renaissance und des Mittelalters und nahm an Interpretationskursen bei Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch und Howard Crook teil. Sie arbeitet mit einigen internationalen Ensembles und Orchestern zusammen, u.a. Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 und Gli Angeli Geneva. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Saintes und dem Festival de Sablé aufgetreten. Hana Blažíková spielt auch gotische Harfe und gibt Konzerte, bei denen sie sich selbst begleitet.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert

und ein Stipendium für das Royal College of Musik gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtah*) an der English National Opera.

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

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musik-

verein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.



Les trois cantates de cet enregistrement ont été composées au cours de la première moitié des années 1730, c'est-à-dire après que l'ensemble des cycles de cantates ait été pratiquement complété et que le cantor de l'église Saint-Thomas, contrairement à ses années à Leipzig, n'avait plus à composer une cantate à chaque semaine mais plutôt lorsque l'occasion de présentait. Ces cantates affichent un caractère plus affirmé et distinct que les autres car chacune renvoie à des circonstances bien particulières et sont donc uniques au sein de la production de Bach. On perçoit également dans ces cantates tardives une tendance vers une conception instrumentale, tant dans les chœurs introductifs que dans les airs solos. Enfin, l'influence des différents styles de l'époque se fait également sentir comme des éléments du style galant ou de l'*empfindsamkeit* [sentimental] avec leurs tendances vers une accentuation de l'expression, des mélodies syncopées et fragmentées ainsi qu'une écriture homophonique.

Au-delà de leur conception tardive, les trois cantates présentées ici sont reliées par une particularité typologique puisqu'il s'agit de trois cantates-chorals. Elles représentent des exemples d'un type de cantate qui au cours de la seconde année de Bach à Leipzig (1724–25) fit l'objet d'un projet dont l'ampleur était sans égal : Bach avait l'intention de composer et d'exécuter une cantate qui se baserait sur un cantique religieux connu à chaque dimanche et à chaque fête religieuse, de la Pentecôte de 1724 jusqu'à celle de 1725. L'une des particularités au niveau de la conception de ce projet était que la première et la dernière strophe de la cantate reprenait le texte original tel quel alors que les strophes internes étaient adaptées en une alternance de récitatifs et d'airs. Bach fit appel pour l'adaptation des strophes internes à un librettiste versé en théologie. Il s'agit vraisemblablement de l'ancien di-

recteur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653–1725). Quelques semaines après la mort du librettiste survenue en janvier 1725, la série régulière de cantates s’interrompt au Dimanche des Rameaux, manifestement parce qu’aucun autre librettiste capable de continuer le projet de ces cantates-chorals n’était disponible. C’est ainsi que le projet ambitieux de Bach demeura inachevé.

Bach poursuivit cependant son projet. Peu après l’interruption du cycle, il entreprit au cours des années suivantes de combler les cantates manquantes les dimanches ou les jours de fêtes lorsque l’occasion se présentait. Il dut cependant se résoudre dans presque tous les cas à s’écarter du concert littéraire original et à reprendre plutôt les strophes internes du choral original telles qu’elles et organisées en récitatifs et airs. Des trois cantates présentées ici, seule la BWV 9 adopte l’ancien type d’adaptation du texte des strophes internes alors que les deux autres se limitent au texte original inchangé du cantique.

IN ALLEN MEINEN TATEN

(DANS TOUS MES ACTES), BWV 97

On peut voir à la fin de la partition autographe « 1734 » mais, tout comme les parties séparées originales, celle-ci ne révèle rien des circonstances entourant sa conception ou la désignation liturgique de la cantate. Le texte provient d’un cantique encore fréquemment chanté de nos jours qui est une profession de foi inconditionnelle en dieu. Dans sa version originale qui comptait de nombreuses strophes supplémentaires, il s’agissait d’un chant de voyage. Son auteur, Paul Fleming (1609–1640), l’un des plus grands poètes de langue allemande de l’époque baroque, l’avait composé à l’occasion d’un voyage prolongé et dangereux qu’il dut faire en 1633 en tant que membre d’une déléation envoyée par le duc de Holstein à Moscou.

Dans la version en neuf strophes utilisée par Bach, l’évocation des dangers du voyage est remplacée par un propos plus général.

Le contenu du texte ne permet pas de déterminer à quel jour de l’année liturgique cette cantate se destine. L’œuvre elle-même suggère une circonstance évoquant une nouvelle phase ou un nouveau commencement. Le chœur d’entrée adopte la forme d’une ouverture à la française ce qui permet de présumer d’une circonstance solennelle. Ajoutons qu’il s’agit également d’une forme que Bach utilisait presque toujours en tant que symbole d’un nouveau commencement comme par exemple en 1714 au premier dimanche de l’Avent pour marquer le début de l’année liturgique (BWV 61) ou en 1724, dans l’ouverture de son cycle annuel de cantates-chorals. On pourrait penser qu’il s’agissait ici de l’intronisation d’un précheur ou d’un autre événement important de ce type survenu en 1734.

Le chœur d’entrée commence en suivant le modèle français avec une section lente solennelle au rythme pointé avant de passer à un passage fugué animé (une troisième section, traditionnellement à nouveau dans le tempo lent de l’ouverture française est ici omise). Le chœur ne fait son apparition que dans la seconde partie au tempo animé. Le cantus firmus fait de longues valeurs de notes, se retrouve au soprano alors que les voix inférieures sont associées de près aux parties instrumentales de la fugue animée conférant au chœur une allure fortement instrumentale. Bach fait entendre à deux reprises un trio composé de deux hautbois et d’un basson, une autre réminiscence de l’univers français.

Bach organisa les sept strophes internes en une succession de deux récitatifs, d’airs solos et d’un duo (septième mouvement) et parvient ainsi à une alternance dans les effectifs vocaux et instrumentaux. Parmi

les airs, celui du quatrième mouvement retient particulièrement l'attention. Bach combine ici une partie de violon soliste virtuose et inhabituellement séduisante à une partie de ténor exigeante à la déclamation animée remplie de coloratures et de tournures ornementales. Avec son écriture vocale compliquée et syncopée adoptant le rythme lombard alors à la mode, ce mouvement témoigne de l'influence inhabituellement grande chez Bach de la « nouvelle » musique qui lui était contemporaine. On retrouve à nouveau cette influence, sous une nouvelle forme, dans l'air d'alto (sixième mouvement), une sorte d'hommage au *zeitgeist* musical d'alors avec l'écriture des cordes soutenant la mélodie, par endroit de manière homophonique. Le dernier air confié au soprano (huitième mouvement) rappelle une musique de chambre avec son accompagnement des deux hautbois et de leurs figurations bien ciselées et rythmiquement complexes, sa déclamation expressive et animée ainsi que sa surprenante illustration musicale du mot de « sterben » [mourir].

La cantate se termine aussi solennellement qu'en son début avec sa strophe conclusive dans laquelle l'orchestre est traité indépendamment. Le chœur à quatre voix y est ici divisé en sept voix.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST

(JE CRIE VERS TOI SEIGNEUR JÉSUS CHRIST), BWV 177
Cette cantate a été composée pour le quatrième dimanche après la Trinité. Elle fut conçue, ainsi que Bach l'inscrivit à la fin de la partition, en 1732 et fut créée le 6 juillet de cette même année à l'occasion du service religieux prévu pour ce jour. L'interruption dans le cycle de cantates que Bach combla était survenue en 1724. Cette année-là, le quatrième dimanche après la Trinité coïncidait avec la fête de la Visitation de la Vierge Marie et fut donc fêté en tant que fête mariale.

Le choix du cantique *Ich ruf zu dir, Herr Jesus Christ* en tant que base de cette cantate put sembler évident : le cantique régulièrement chanté, hier comme aujourd'hui et probablement de la plume de l'élève et ami de Luther, Johann Agricola (1492?-1566), faisait partie à l'époque de Bach des chants de la congrégation. La raison se trouve manifestement dans son étroite collaboration avec l'évangile du jour (Luc 6, 36 à 42) où l'on lit : « Montrez-vous compatissants, comme votre Père est compatissant. Ne jugez pas, et vous ne serez pas jugés ; ne condamnez pas, et vous ne serez pas condamnés ; remettez, et il vous sera remis. » Ces paroles de Jésus reviennent au commencement de la troisième strophe : « Verleih, dass ich aus Herzensgrund / mein' Feindes mög vergeben » [Accorde-moi, que du profond de mon cœur / Je puisse pardonner à mes ennemis].

Le chœur d'ouverture de cette cantate suit le modèle favori adopté par Bach dans ses cantates-chorals : une partie orchestrale thématiquement indépendante qui encadre le mouvement et le subdivise, un chœur qui la confronte et dont la ligne de soprano expose la mélodie du choral vers après vers et qui joue le rôle du cantus firmus, supporté et varié par les voix inférieures traitées en polyphonie libre. Bach a maintes fois repris cette forme qu'il varie mais fait ici quelque chose de nouveau. La mélodie du cantique est dans un rythme ternaire ce qui confère au mouvement une certaine allégresse que le texte n'exprime pas concrètement mais qu'il implique, au mieux, comme l'espoir secret de ceux qui prient.

L'auditeur attentif percevra à la fois dans ce chœur d'ouverture, comme si souvent chez Bach, l'illustration du texte et le sens musical sans pareil du compositeur. La partie instrumentale s'unit au texte et parvient néanmoins à conserver son autonomie. L'appel du hautbois au début du mouvement, inséparable du

texte, est un saut de quinte sur la levée et dont la note d'arrivée prolongée illustre l'appel. Le motif devient en effet relié à l'entrée du chœur aux mots de « Ich rus » [Je t'appelle] et anime le mouvement en entier y compris lors de ses nombreuses métamorphoses. Dès le début, un solo de violon vient cependant s'opposer avec son motif contrasté bien affirmé. Les deux motifs, dans leur alternance avec la mélodie du cantique et le traitement en augmentation des voix inférieures préparant les entrées du *cantus firmus* donnent le ton à cette construction complexe de presque trois cents mesures.

Les trois strophes suivantes adoptent la forme de l'air et Bach augmente progressivement le nombre de voix d'un mouvement à l'autre. La seconde strophe prend la forme d'un air pour alto accompagné par le continuo avec un basso obbligato enjoué et traité en ostinato. La charmante troisième strophe avec sa mesure à 6/8 est un duo pour soprano et hautbois da caccia accompagné par le continuo. La quatrième strophe enfin, est pour voix de ténor avec un accompagnement exquis du violon solo déjà entendu dans le chœur d'ouverture et un basson obligé et le continuo réunis dans un mouvement animé.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER (LE SALUT NOUS EST VENU), BWV 9

La recherche consacrée à Bach date cette cantate de la période 1732–35. Certains détails laissent croire que la conception daterait de 1732 et d'autres laissent croire qu'elle aurait été exécutée en 1735. Et il est possible que cette date de 1735 ne concerne pas la version originale mais qu'il s'agisse plutôt d'une récréation. La cantate est une reconstruction qui permet de combler une interruption dans le cycle des cantates-chorales qui survint le sixième dimanche après la Trinité en 1724 (peut-être parce que Bach participa à un concert à

Köthen en compagnie de sa femme Anna Magdalena).

Le choral sur lequel la cantate se base est encore aujourd'hui l'un des cantiques les plus importants de l'église protestante allemande. Le poème de Paul Speratus (1484–1551), contemporain et disciple de Luther, évoque l'un des aspects les plus importants de la doctrine réformiste à l'effet que l'homme fait la volonté de dieu non pas par ses bonnes actions mais plutôt par sa foi seule. Le choix de ce cantique pour cette cantate s'explique par son lien au niveau de son contenu avec l'évangile de ce sixième dimanche après la Trinité, Matthieu 5, 20 à 26. Dans cet extrait du Sermon sur la montagne, Jésus affirme que ni le respect des lois des Pharisiens et des scribes, ni l'offrande faite à dieu ne permettent à l'homme de se présenter à dieu.

Le texte de la cantate correspond au modèle utilisé en 1724–25 dans lequel les strophes internes du choral sont adaptées en une succession de récitatifs et d'airs. Il s'agit vraisemblablement du texte même que Bach aurait utilisé en 1724. Entre les strophes extrêmes qui reprennent mot à mot les première et dernière strophes du cantique, on retrouve dans une alternance régulière trois récitatifs et deux airs. On distingue cependant une particularité : les trois récitatifs sont chantés par la voix de basse. Puisqu'il s'agit expressément de la « loi », il existe ainsi un lien étroit entre elles que Bach souligne avec le recours à la même voix : on a l'impression d'un discours théologique continu ou d'un prêche.

Il semble que l'idée directrice de cette cantate fut un concerto pour flûte traversière et hautbois. Le chœur d'ouverture correspond en majeure partie au modèle préféré de Bach pour l'ouverture d'une cantate-choral : le *cantus firmus* se retrouve au soprano qui expose le texte, vers après vers. Les voix inférieures polyphoniques font entendre une thématique mélodique tantôt autonome, tantôt reliée à celle des

bois. La particularité de ce mouvement se retrouve dans la partie d'orchestre : la flûte et le hautbois d'amour sont constamment traités comme des instruments concertants. En revanche, les cordes demeurent en arrière-plan alors qu'occasionnellement le violon solo se mélange aux bois. Globalement, la partie orchestrale adopte l'allure d'une musique de chambre.

L'air de ténor, « Wir waren schon zu tief gesunken » [Nous étions déjà tombés trop bas] établit un contraste avec le chœur d'ouverture alors que les cordes prennent ici la direction. La partie de violon, animée, est jusqu'à un certain point, omniprésente et ne s'interrompt pratiquement jamais. Et alors que Bach renonçait à l'illustration musicale du texte dans le chœur d'ouverture, il semble ici intarissable dans l'évocation de la chute avec des gammes descendantes sur la moitié d'une octave et avec l'évocation du danger par des perturbations harmoniques.

Dans le second air, un duo pour soprano et alto (cinquième mouvement), Bach revient aux deux instruments concertants du chœur d'ouverture et leur accorde tout l'espace nécessaire. Ce mouvement est un véritable morceau de choix pour les connaisseurs : les deux instruments à vent ainsi que les deux voix sont traités en majeure partie de manière canonique et les deux paires continuent en canon double.

© Klaus Hofmann 2012

NOTES DE LA PRODUCTION

IN ALLEN MEINEN TÄTEN, BWV 97

La majeure partie du matériel de cette cantate qui nous est parvenue se compose de la partition complète de la main du compositeur aujourd'hui conservée à la New York Public Library (JOG 71-6) et des parties originales conservées à la Bibliothèque nationale de

Berlin (Mus. Ms. Bach St 64). La partie d'orgue existe sous deux formes : l'une, transposée un ton complet plus bas et l'autre, transposée une tierce mineur plus bas. Nous avons utilisé la première de ces deux parties pour cet enregistrement. Comme c'est le cas pour les autres cantates de ce disque, la partie d'orgue contient la mention *tacet* dans les troisième, quatrième et septième mouvements.

Il est intéressant de noter que cette œuvre a pu être exécutée à nouveau dans une autre ville que Leipzig durant les années 1740. C'est à cette occasion que la partie transposée une tierce mineure plus bas a probablement été utilisée. La raison de cette transposition tient probablement au fait que l'orgue était accordé près du tempérament mésotonique et que cette partie aurait ainsi dû être jouée une tierce mineure plus bas, dans la tonalité de sol majeur, évitant ainsi la tonalité de la bémol majeur. Il est probable que les instruments à cordes et que les vents utilisés lors de cette exécution étaient accordés à un diapason de $a' \approx 392$.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

Le matériel principal qui nous est parvenu se compose de la partition complète de la main du compositeur aujourd'hui conservée à la Bibliothèque nationale de Berlin (Mus. Ms. Bach P116) et les parties séparées originales conservées dans les Archives Bach de Leipzig. La partie d'orgue utilisée lors de la création fait voir la mention *tacet* (silencieux) dans les airs des numéros 2 à 4. Une partie d'orgue pour ces mouvements fut cependant ajoutée lorsque la cantate fut reprise ultérieurement. Certaines erreurs flagrantes dans la notation des accords chiffrés indiquent que cette partie d'orgue ajoutée transposait une partie déjà existante de continuo. Nous avons ainsi la preuve qu'un instrument harmonique qui ne requérait pas une partie transposée, comme par exemple un clavecin, fut utilisé à la place

de l'orgue à la création et que cette partie fut ensuite perdue. Les exécutions ultérieures auraient vraisemblablement utilisé cette partie d'orgue ajoutée avec le clavecin comme option. Nous avons décidé de tenir compte de ces circonstances et de tirer avantage de cette possibilité de varier l'atmosphère en exécutant la deuxième et le quatrième mouvement avec un clavecin et le troisième mouvement avec un orgue seul.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

La partition complète de la main même de Bach de cette cantate est conservée à la Bibliothèque du Congrès à Washington (ML96 B186/case) alors que la plupart des parties originales sont conservées aux Archives Bach à Leipzig. Les parties utilisées lors d'une exécution de cette cantate à Halle sous la direction du fils aîné du compositeur, Wilhelm Friedemann, existent également. À cette occasion, les deux voix supérieures du cinquième mouvement ont été confiées à l'orgue. Comme dans le cas de la cantate BWV 177, les parties des mouvements 2 à 4 utilisés à la création font voir la mention *tacet* dans la partie d'orgue et, conséquemment, seul le clavecin est utilisé dans ces mouvements.

© *Masaaki Suzuki* 2012

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2012, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCG comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain

nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCG s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCG a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCG s'est produit au *Bachwoche* d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des *BBC Proms* à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCG s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël*. En 2008, l'enregistrement de la Messe en si mineur fut partie des finalistes pour le *Gramophone Award* et reçut la prestigieuse distinction française du Diapason d'or de l'année. La même distinction fut attribuée deux années plus tard à l'enregistrement par le BCG des *Motets* de Bach qui reçut également un *BBC Music Magazine Award* et le « *Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik* » [Prix de l'année des critiques musicaux d'Allemagne] ainsi qu'une mention dans l'édition 2011 du *Guide Penguin* anglais des mille meilleurs enregistrements classiques. Parmi les autres enregistrements du BCG unanimement salués par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de

Bach. Toujours directeur musical en 2012 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

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

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il a enseigné à l'Université des beaux-arts de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. Masaaki Suzuki a reçu la Croix de l'ordre et du mérite de la république fédérale d'Allemagne et, en 2012, la Médaille Bach, accordée par la ville de Leipzig.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Magdalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsaménès (*Xerxes*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

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

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le

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



IN ALLEN MEINEN TATEN, BWV 97

1. [CHORUS]

In allen meinen Taten
Lass ich den Höchsten raten,
Der alles kann und hat;
Er muss zu allen Dingen,
Solls anders wohl gelingen,
Selbst geben Rat und Tat.

1. [CHORUS]

In everything that I do
I allow the Almighty to guide me,
Who can do everything and owns everything.
He himself must in all matters,
If they are to be well accomplished,
Give advice and take action.

2. ARIA *Basso*

Nichts ist es spat und frühe
Um alle sein Mühe,
Mein Sorgen ist umsonst.
Er mag's mit meinen Sachen
Nach seinem Willen machen,
Ich stells in seine Gunst.

2. ARIA *Bass*

It is not too late or too early
For all of his efforts,
My worries are groundless.
He may do with my affairs
As he sees fit.
I place all at his disposal.

3. RECITATIVO *Tenore*

Es kann mir nichts geschehen,
Als was er hat ersehen,
Und was mir selig ist:
Ich nehm es, wie ers gibet;
Was ihm von mir beliebt,
Das hab ich auch erküst.

3. RECITATIVE *Tenor*

Nothing can happen to me
Other than what he has planned
And what will be a blessing to me
I shall take as he gives,
Whatever he wants of me,
That is what I too have chosen.

4. ARIA *Tenore*

Ich traue seiner Gnaden,
Die mich vor allem Schaden,
Vor allem Übel schützt.
Leb ich nach seinen Gesetzen,
So wird mich nichts verletzen,
Nichts fehlen, was mir nützt.

4. ARIA *Tenor*

I trust his mercy,
Which protects me from all harm,
And from all evil.
If I live according to his laws
Nothing will injure me,
I shall want for nothing that is useful to me.

5. RECITATIVO *Alto*

Er wolle meiner Sünden
In Gnaden mich entbinden,

5. RECITATIVE *Alto*

May he be minded mercifully
To release me from my sins,

Durchstreichen meine Schuld!
Er wird auf mein Verbrechen
Nicht stracks das Urteil sprechen
Und haben noch Geduld.

6. ARIA *Alto*

Leg ich mich späte nieder,
Erwache frühe wieder,
Lieg und ziehe fort,
In Schwachheit und in Banden,
Und was mir stößt zuhanden,
So tröstet mich sein Wort.

7. DUETTO *Soprano, Basso*

Hat er es denn beschlossen,
So will ich unverdrossen
An mein Verhängnis gehn!
Kein Unfall unter allen
Soll mir zu harte fallen,
Ich will ihn überstehn.

8. [ARIA] *Soprano*

Ich hab mich ihm ergeben
Zu sterben und zu leben,
Sobald er mir gebeut.
Es sei heut oder morgen,
Dafür lass ich ihn sorgen;
Er weiß die rechte Zeit.

9. CHORAL

So sein nun, Seele, deine
Und traue dem alleine,
Der ich erschaffen hat;
Es gehe, wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe
Weiß allen Sachen Rat.

To strike out my guilt!
Upon my transgressions he will not
Immediately pass judgement
And he will have patience.

6. ARIA *Alto*

If I go to bed late,
If I wake up early,
If I stay put or venture forth,
In weakness and in servitude,
And whatever perchance confronts me,
His word will be my comfort.

7. DUET *Soprano, Bass*

If he has decided the matter,
Then I shall go undaunted
To meet my fate!
No misfortune at all
Shall be too arduous for me,
I shall vanquish it.

8. [ARIA] *Soprano*

I have given myself over to him
To die, and to live,
As soon as he asks it of me.
Be it today or tomorrow,
I shall let him decide;
He knows when the time is right.

9. CHORALE

Therefore be yourself, my soul,
And trust only him
Who has created you.
It will be as it will be,
Your Father on high
Gives the best advice in all things.

ICH RUF ZU DIR, HERR JESU CHRIST, BWV 177

10 1. CHORUS

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt, erhöhr mein Klagen,
Verleih mir Gnad zu dieser Frist,
Lass mich doch nicht verzagen;
Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
Den wollest du mir geben,
Dir zu leben,
Meinm Nächsten nütz zu sein,
Dein Wort zu halten eben.

1. CHORUS

I call to you, Lord Jesus Christ,
I ask you: hear my plaint,
Grant me mercy at this time,
Let me not despair;
I believe, o Lord, that you would like
To give me the right faith,
To live for you,
To be of service to my neighbour,
And to keep your word unerringly.

11 2. [ARIA] *Alto*

Ich bitt noch mehr, o Herre Gott,
Du kannst es mir wohl geben:
Dass ich werd nimmermehr zu Spott,
Die Hoffnung gib darneben,
Voraus, wenn ich muss hier davon,
Dass ich dir mög vertrauen
Und nicht bauen
Auf alles mein Tun,
Sonst wird mich's ewig reuen.

2. [ARIA] *Alto*

I ask yet more, o Lord God,
For you can hopefully grant it to me:
That never more I shall be mocked,
In addition grant me hope,
And once, when I needs must depart,
That I may trust in you,
And not depend only
Upon my own actions
Otherwise I shall regret it forever.

12 3. [ARIA] *Soprano*

Verleih, dass ich aus Herzensgrund
Mein' Feinden mög vergeben,
Verzeih mir auch zu dieser Stund,
Gib mir ein neues Leben;
Dein Wort mein Speis lass allweg sein,
Damit mein Seel zu nähren,
Mich zu wehren,
Wenn Unglück geht daher,
Das mich bald möcht abkehren.

3. [ARIA] *Soprano*

Allow that from the bottom of my heart
I may forgive my enemies,
Forgive me also at this time,
Give me a new life;
May your word be my nourishment forever,
With which I may feed my soul,
To defend myself
If misfortune occurs,
That might quickly lead me astray.

13 4. [ARIA] *Tenore*

Lass mich kein Lust noch Furcht von dir
In dieser Welt abwenden.
Beständige sein ans End gib mir,
Du hast's allein in Händen;
Und wem du's gibst, der hat's umsonst:
Es kann niemand ererben
Noch erwerben
Durch Werke deine Gnad,
Die uns errett' vom Sterben.

14 5. [CHORAL]

Ich lieg im Streit und widerstreb,
Hilf, o Herr Christ, dem Schwachen!
An deiner Gnad allein ich kleb,
Du kannst mich stärker machen.
Kömmt nun Anfechtung, Herr, so wehr,
Dass sie mich nicht umstoßen.
Du kannst maßen,
Dass mir's nicht bring Gefahr;
Ich weiß, du wirst's nicht lassen.

4. [ARIA] *Tenor*

Let no desire or fear
Turn me away from you in this world.
Let me be constant until the end,
You alone hold it in your hands.
And he, to whom you give it, receives it free of charge:
Nobody can inherit
Nor procure
Through his actions your mercy
That will save us from death.

5. [CHORALE]

I am in conflict, and I resist,
Help, Lord Christ, the weakling!
To your mercy alone I adhere,
You can multiply my strength.
Should temptation come, Lord, then defend me
So that it does not bring me down.
You can dispense them in such a way
That will bring me no danger;
I know that you will not permit that.

ES IST DAS HEIL UNS KOMMEN HER, BWV 9

15 1. [CHORUS]

Es ist das Heil uns kommen her
Von Gnad und lauter Güte.
Die Werk, die helfen nimmermehr,
Sie mögen nicht behüten.
Der Glaub sieht Jesum Christum an,
Der hat g'nug für uns all getan,
Er ist der Mittler worden.

16 2. RECITATIVO *Basso*

Gott gab uns ein Gesetz, doch waren wir zu schwach,
Dass wir es hätten halten können.
Wir gingen nur den Sünden nach,
Kein Mensch war fromm zu nennen;
Der Geist blieb an dem Fleische kleben
Und wagte nicht zu widerstreben.
Wir sollten im Gesetze gehn
Und dort als wie in einem Spiegel sehn,
Wie unsere Natur unartig sei;
Und dennoch blieben wir dabei.
Aus eigner Kraft war niemand fähig,
Der Sünden Unart zu verlassen,
Er mocht auch alle Kraft zusammenfassen.

17 3. ARIA *Tenore*

Wir waren schon zu tief gesunken,
Der Abgrund schluckt uns völlig ein,
Die Tiefe drohte schon den Tod,
Und dennoch konnt in solcher Not
Uns keine Hand behülflich sein.

18 4. RECITATIVO *Basso*

Doch musste das Gesetz erfüllet werden;
Deswegen kam das Heil der Erden,
Des Höchsten Sohn, der hat es selbst erfüllt

1. [CHORUS]

Salvation has come unto us
From grace and from utter goodness.
Our actions can help us no longer,
They cannot protect us.
Faith beholds Jesus Christ,
He has done enough for all of us,
He has become the mediator.

2. RECITATIVE *Bass*

God gave us a law, but we were too weak
To be able to keep to it.
We pursued only sinful ways,
Nobody could be called devout;
The spirit adhered to the flesh
And did not dare to resist.
We should proceed according to the law
And see, as if in a mirror,
How our nature is wicked;
And yet we persisted in our ways.
Nobody was able, of his own free will,
To abandon the wickedness of sin,
Even if he gathered all of his powers.

3. ARIA *Tenore*

We had already sunk too low,
The abyss sucked us in entirely,
The depth threatened us with death
And yet, in such distress,
No hand could assist us.

4. RECITATIVE *Bass*

And yet the law had to be fulfilled;
Therefore earth's salvation came,
The Son of the Almighty, he himself fulfilled it

Und seines Vaters Zorn gestillt.
Durch sein unschuldig Sterben
Ließ er uns Hülf erwerben.
Wer nun demselben traut,
Wer auf sein Leiden baut,
Der gehet nicht verloren.
Der Himmel ist für den erkoren,
Der wahren Glauben mit sich bringt
Und fest um Jesu Arme schlingt.

19 **5. ARIA** *Soprano, Alto*

Herr, du siehst statt guter Werke
Auf des Herzens Glaubensstärke,
Nur den Glauben nimmst du an.

Nur der Glaube macht gerecht,
Alles andre scheint zu schlecht,
Als dass es uns helfen kann.

20 **6. RECITATIVO** *Basso*

Wenn wir die Sünd' aus dem Gesetz erkennen,
So schlägt es das Gewissen nieder;
Doch ist das unser Trost zu nennen,
Dass wir im Evangelio
Gleich wieder froh
Und freudig werden:
Dies stärket unsern Glauben wieder.
Drauf hoffen wir der Zeit,
Die Gottes Gültigkeit
Uns zugesaget hat,
Doch aber auch aus weisem Rat
Die Stunden uns verschwiegen.
Jedoch, wir lassen uns begnügen,
Er weiß es, wenn es nötig ist,
Und brauchet keine List
An uns; wir dürfen auf ihn bauen
Und ihm allein vertrauen.

And stilled his Father's rage.
Through his innocent death
He gained succour for us.
Whoever places his trust in him,
Whoever builds on his suffering,
Will not be lost.
Heaven is chosen for him
Who brings true faith with him
And embraces Jesus firmly.

5. ARIA *Soprano, Alto*

Lord, you look not upon good deeds
But upon the heart's strength of faith;
Only faith do you accept.

Faith alone makes us righteous,
Everything else seems too meagre
To help us.

6. RECITATIVO *Bass*

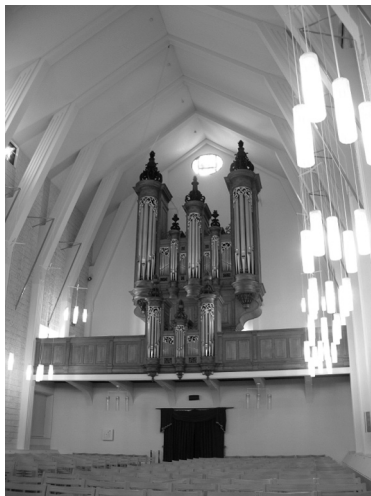
When, through the law, we recognize sin,
This strikes our conscience down;
Yet this may be regarded as our consolation,
That, through the Gospel,
We may immediately become happy
And joyful once more.
This strengthens our faith once again.
Thus we hope for the time,
That God's beneficence
Has promised us,
Although also, advisedly,
He left the hour unknown to us.
However, we are satisfied with this,
He knows when it is necessary
And plays no trickery
On us; we may build on him
And trust him alone.

21 7. CHORAL

Ob sich's anließ, als wollt' er nicht,
Lass dich es nicht erschrecken;
Denn wo er ist am besten mit,
Da will ers nicht entdecken.
Sein Wort lass dir gewisser sein,
Und ob dein Herz spräch lauter Nein,
So lass doch dir nicht grauen.

7. CHORALE

Though it might appear that he is reluctant,
Do not let this frighten you;
For when he is in closest attendance,
He does not wish to reveal it.
May his word be more certain for you,
And even if your heart only says no,
Then be not afraid.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

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

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.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recording: February 2012 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Tuner: Akimi Hayashi
Producer: Hans Kipfer
Sound engineer: Andreas Ruge
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and
high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit
Post-production: Editing: Hans Kipfer, Emma Lain
Mixing: Hans Kipfer
Executive producer: Robert von Bahr

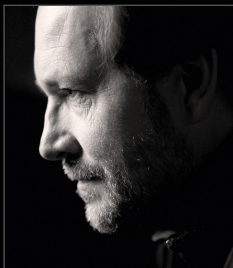
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2012, © Masaaki Suzuki 2012
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Hana Blažiková: © Luděk Sojka
Photograph of Robin Blaze: © Will Unwin
Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura
Photograph of Peter Koopj: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

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

BIS-1991 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij