



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



49

Ich habe meine Zuversicht
CANTATAS ▶156 ▶159 ▶171 ▶188



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 49 · LEIPZIG 1727–29

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

24'15

Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis (17. Oktober 1728)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [6] Lübeck before 1603

Oboe I, II, Taille, Violine I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo obbligato, Continuo

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. Sinfonia <i>Please see Production Notes by Masaaki Suzuki</i> | 7'50 |
| [2] | 2. Aria (Tenore). <i>Ich habe meine Zuversicht ...</i> | 6'38 |
| [3] | 3. Recitativo (Basso). <i>Gott meint es gut mit jedermann ...</i> | 1'59 |
| [4] | 4. Aria (Alto). <i>Unerforschlich ist die Weise ...</i> | 6'05 |
| [5] | 5. Recitativo (Soprano). <i>Die Macht der Welt verliert sich ...</i> | 0'44 |
| [6] | 6. Choral. <i>Auf meinen lieben Gott ...</i> | 0'48 |

ICH STEH MIT EINEM FUß IM GRABE, BWV 156

16'41

Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphanias (23. Januar 1729)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [2] Johann Herman Schein 1628; [6] Kaspar Bieneman 1582

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

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | 1. Sinfonia | 2'47 |
| [8] | 2. Aria (Tenore, Soprano). <i>Ich steh mit einem Fuß im Grabe ...</i> | 6'11 |
| [9] | 3. Recitativo (Basso). <i>Mein Angst und Not ...</i> | 1'32 |
| [10] | 4. Aria (Alto). <i>Herr, was du willst, soll mir gefallen ...</i> | 4'00 |
| [11] | 5. Recitativo (Basso). <i>Und willst du, dass ich nicht soll kranken ...</i> | 1'04 |
| [12] | 6. Choral. <i>Herr, wie du willst, so schicks mit mir ...</i> | 0'58 |

SEHET, WIR GEHN HINAUF GEN JERUSALEM, BWV 159

14'57

Kantate zum Sonntag Estomihi (27. Februar 1729)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [1] Lukas 18,31; [2] Paul Gerhardt 1656; [5] Paul Stockmann 1633

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

- | | | |
|-----------|---|------|
| 13 | 1. Arioso e Recitativo (Basso, Alto). <i>Sehet /Komm, schaue doch ...</i> | 2'34 |
| 14 | 2. Duetto (Alto, Soprano). <i>Ich folge dir nach ...</i> | 4'17 |
| 15 | 3. Recitativo (Tenore). <i>Nun will ich mich ...</i> | 0'57 |
| 16 | 4. Aria (Basso). <i>Es ist vollbracht ...</i> | 5'50 |
| 17 | 5. Choral. <i>Jesu, deine Passion ...</i> | 1'11 |

GOTT, WIE DEIN NAME, SO IST AUCH DEIN RUHM, BWV 171

14'46

Kantate zum Neujahr (1. Januar 1729)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [1] Psalm 48,11; [6] Johannes Herman 1593

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

- | | | |
|-----------|---|------|
| 18 | 1. [Chorus]. <i>Gott, wie dein Name ...</i> | 1'56 |
| 19 | 2. Aria (Tenore). <i>Herr, so weit die Wolken gehen ...</i> | 3'53 |
| 20 | 3. Recitativo (Alto). <i>Du süßer Jesus-Name du ...</i> | 1'01 |
| 21 | 4. Aria (Soprano). <i>Jesus soll mein erstes Wort ...</i> | 4'07 |
| 22 | 5. Recitativo (Basso). <i>Und da du, Herr, gesagt ...</i> | 1'44 |
| 23 | 6. Choral. <i>Lass uns das Jahr vollbringen ...</i> | 1'58 |

TT: 72'07

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Instrumental & vocal soloists:

RACHEL NICHOLLS *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

MASATO SUZUKI *organ*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano:	Rachel Nicholls · Minae Fujisaki · Yoshie Hida (in BWV 156/2 and 159/2 the soprano parts are sung by the entire section)
Alto:	Robin Blaze · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki
Tenore:	Gerd Türk · Satoshi Mizukoshi · Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij · Daisuke Fujii · Chiyuki Urano

ORCHESTRA

Tromba I:	Guy Ferber
Tromba II:	Hiddenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Timpani:	Shoichi Kubo
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Ayaka Mori [BWV 171, 188]
Taille:	Atsuko Ozaki [BWV 188]
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Yukie Yamaguchi, Ayaka Yamauchi
Violino II:	Azumi Takada, Mika Akiha, Yuko Araki
Viola:	Yoshiko Morita, Hiroshi Narita
Organo obbligato:	Masato Suzuki [BWV 188]

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Bassono:	Yukiko Murakami
Cembalo:	Masaaki Suzuki [BWV 188] Masato Suzuki [BWV 156, 159, 171]
Organo:	Naoko Imai [BWV 156, 159, 171]

The special factor that links the four cantatas on this recording is the provenance of their texts. These come from a series of cantata texts for the whole church year, four editions of which were published in Leipzig in 1728–29 with the title ‘Cantaten Auf die Sonn- und Fest-Tage durch das ganze Jahr, verfertigt durch Picandern’ (‘Cantatas for the Sundays and Feast Days through the Whole Year, written by Picander’). The pseudonym Picander belonged to the poet Christian Friedrich Henrici (1700–64) who, after studies in Wittenberg, settled in Leipzig in 1720 and was henceforth active primarily as a writer of occasional poetry. His collaboration with Bach began in 1725, and was soon to result in a work of major importance: the *St Matthew Passion*. Picander had extensive knowledge of theology as well as a thorough grounding in music; as a poet he exhibited an exceptional linguistic and formal talent, which made him an ideal partner for Bach. This was especially evident when it came to making so-called ‘parodies’ of existing musical works – in other words, reworking their texts to make them appropriate for a new set of circumstances. This had to be done in such a way that the new text could be combined as seamlessly as possible with the existing music to form an artistically convincing entity.

Picander’s cycle of texts is offset against the church year, beginning on Midsummer’s Day, 14th June 1728, and ending with the fourth Sunday after Trinity in 1729. In the preface to Midsummer’s Day 1728 Picander mentions a plan to have the texts set to music by Bach, for performance in the two main Leipzig churches. Unfortunately Bach’s settings have been preserved for only nine of these texts, and even some of these cantatas have survived only in fragmentary form. Over the past fifty years the small number of these settings has given rise to sometimes heated

debate among Bach scholars as to whether Bach ever wrote the music for all the church year’s texts, or whether he composed just a few pieces. Much – indeed everything, apart from the paucity of surviving works – supports the idea that he did compose a complete set, even though this means that some fifty Bach cantatas have thus been lost without trace. Admittedly the discussion of Bach’s ‘Picander year’ is by no means at an end. For the past decade the idea has been circulating that it might in fact have been a ‘parody year’, in which Bach consciously turned to existing music in some cases. A copy of the 1728–29 Leipzig texts, recently discovered in the Russian National Library in St Petersburg, gives rise to hope that – even in the 21st century – newly unearthed sources may help us to resolve not only this matter but also other open questions regarding our knowledge of Bach.

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188 I HAVE PLACED MY CONFIDENCE

This cantata is among the works from the 1728–29 year that have survived in fragmentary form. The original parts are lost, and only extracts from Bach’s autograph score still exist. Apparently the introductory *concertante* organ movement (apart from its final bars) became separated from the rest at an early stage, and later parts of the rest of the score were cut into strips, probably for distribution as ‘relics’ to various heirs, or for sale to collectors. Copies made between the separation of the first movement and the barbaric mutilation of the rest allow us to recreate movements 2–6. For the introductory instrumental movement we have the opportunity of making an approximate reconstruction based on the fact that it was also used as the last movement of the *Harpisichord Concerto in D minor*, BWV 1052, and an alternative version of the same piece that can be traced back to Carl Philipp

Emanuel Bach, BWV 1052a. The two harpsichord versions, which date from the 1730s, are transcriptions of a violin concerto (now lost) by Bach, which he presumably also used as the basis for the cantata movement.

Picander's text for the 21st Sunday after Trinity 1728 (17th October) is a lesson about faith in God. The poet here takes a very generalized doctrine from the Sunday gospel text, John 4:47–54, which tells of a nobleman whose son is ill; in faith and trust he asks Jesus for help, whereupon Jesus cures his son. The two arias (second and fourth movements) form to some extent a contrasting pair. The unusually simple tenor aria contains hints of folk music: the 3/4-time with its striking subdivision of the first crotchet is a characteristic feature of the then fashionable polonaise, a dance form that also makes its mark on the idiosyncratic, often syncopated declamation of the text. The alto aria once more brings the organ to the fore, with an important *concertante* part. Unlike in the tenor aria, the range of musical development is wide; the figuration of the organ part is delicate and highly instrumental in character. Nonetheless, in the course of this aria the vocal part also comes into its own, for instance with the chains of triplets emphasizing the words 'und zu seines Namens Preise' ('and in praise of His name').

There is a flash of drama in the brief soprano recitative, but this is followed immediately by solemn repose. The last words are 'Wohl allen, die auf ihn vertrauen' ('happy are all they who place their trust in him'), and trust in God is also the subject of the sixteenth-century hymn strophe that brings the cantata to an end.

ICH STEH MIT EINEM FUSS IM GRABE, BWV 156 I AM STANDING WITH ONE FOOT IN THE GRAVE

The point of departure for this cantata – for the third Sunday after Epiphany, 23rd January 1729 – is the Gospel passage for that day, Matthew 8:1–13. This tells how Jesus healed a leper and a man with palsy. The ideas that Picander links to this story concern sickness and death, and submission to God's will.

Bach prefaced the cantata with an instrumental movement, a brief *Adagio* for solo oboe, strings and *basso continuo*; the music's expressive cantilenas create a meditative atmosphere in accordance with the work's conceptual basis. Apparently this movement, which was reused in modified form a decade later in Bach's *Harpsichord Concerto in F minor*, BWV 1056, originated in an oboe concerto that is now lost.

With great skill, the first aria interweaves the newly written lines of the tenor with the first strophe of a dirge by Johann Hermann Schein (1628) in the soprano – in such a way that the two texts illuminate each other on a line-by-line basis. With its constantly descending lines, however, Bach's music directs the listener's thoughts towards the grave.

The lively alto aria exudes solemn joy. The text is a vow: 'Herr, was du willst, soll mir gefallen' ('Lord, whatever you wish will please me'). The first four words are based on those spoken by the leper in the Gospel text: he says to Jesus: 'Lord, if thou wilt, thou canst make me clean'. Bach has combined these first four words with a striking sequence of four notes to produce a musical motif that permeates the instrumental parts as well; here this is conceived as a complement to the text, and is to be understood as an omnipresent Christian life motto. At the end of the aria's middle section there is a textual variant of the motto: 'Herr, wie du willst' ('Lord, as you desire'); these are also the first words of the concluding chorale.

SEHET, WIR GEHN HIN AUF GEN JERUSALEM,
BWV 159

BEHOLD, WE GO UP TO JERUSALEM

Estomihi Sunday (Quinquagesima), for which this cantata was intended, is the last Sunday before the beginning of the Passiontide. The Gospel passage for this day, Luke 18:31–43, anticipates Jesus' path of suffering. It begins with the words: 'Then he took unto him the twelve, and said unto them, Behold, we go up to Jerusalem, and all things that are written by the prophets concerning the Son of man shall be accomplished.'

Picander began his text for the Leipzig church service on 27th February 1729 with a dramatic dialogue scene between Jesus and the faithful Soul. Jesus speaks the opening words of his prediction of suffering, and the Soul replies, initially in the manner of a monologue, anxious and concerned, terrified, full of compassion, but then with the plea 'Ach, gehe nicht!' ('Oh, do not go!') – and finally with insight into the indissoluble association between the way of suffering and the way of salvation. This masterful text inspired Bach to produce a wonderful piece of music. Jesus' words, as usual allocated to the bass, are heard as an arioso. From the very first bar the atmosphere is that of Bach's *Passions*: Jesus' words are heard in an expressively flowing melody, noble and other-worldly in character. The movement 'hinauf' ('upwards') is illustrated by rising musical lines, even in the continuo. In addition to this the words of the Soul, in the alto register, are set as a recitative with a string accompaniment that provides a richly expressive harmonic foundation for the emotionally charged *Sprechgesang*.

The following events in Jesus' life – up until his death – are the subject of the following alto aria, which is combined with, complemented and affirmed by the soprano singing the well-known strophe 'Ich

will hier bei dir stehen' ('I will stay here with you') from Paul Gerhardt's Passiontide hymn *O Haupt voll Blut und Wunden* (*O Sacred Head, Now Wounded*, 1656). Right at the beginning of the vocal part, Bach presents a memorable image of what is awaiting Jesus in the double canon-like imitation of the vocal line in the continuo.

The 'Passion tone' that characterized the beginning of the cantata returns in the second aria. With Jesus' words on the cross 'Es ist vollbracht' ('It is finished' – from John 19:30) the text anticipates the Passiontide events. Above stately string writing a noble, gently mournful oboe cantilena develops; the vocal part continues with the same material. The movement, which is about gratitude for Jesus' acts of salvation, then becomes more agitated. With dignified simplicity the cantata is rounded off by a strophe from Paul Stockmann's hymn *Jesu Leiden, Pein und Tod* (*Jesus' Suffering, Pain and Death*) with a suggestion of Passiontide.

GOTT, WIE DEIN NAME, SO IST AUCH DEIN RUHM,
BWV 171

ACCORDING TO THY NAME, O GOD, SO IS THY PRAISE

In his cantata text for New Year's Day 1729, Picander alludes to the Gospel passage for that day, Luke 2:21, and specifically to the naming of Jesus. The point of departure, however, is the glorification of God in the opening chorus (with Psalm 48:11 [King James Version: 48:10] and in the following aria. Not until we reach the third movement, a recitative, does the focus move to Jesus, describing him as a sort of keyword for a faithful life, the epitome of peace and comfort, as our protector and the giver of assistance, as a 'Geschenk zum neuen Jahr' ('present for the new year'). Jesus' name, according to the following aria, will be the motto for the new year and all of our lives. The

second recitative and the hymn strophe end the cantata with a plea for protection and God's blessing in the new year.

Bach opens the cantata with a magnificent choral fugue, accompanied by a 'festival orchestra' including trumpets and timpani. Formally this is a motet with instrumental reinforcement of the vocal lines. The modest beginning of the piece, constructed according to fugal principles around the choir's thematic entries, may initially have disappointed the Leipzig audience and led them to believe that on that New Year's Day, contrary to usual practice, there would be no trumpets or timpani. It must thus have been all the more effective – and placating – when, after twenty 'motet-like' bars, the first trumpet entry took them by surprise. Two decades later, this music turned up once again as the 'Patrem omnipotentem' in Bach's *B minor Mass*. Even so, the cantata movement is not the music's first incarnation, but in its turn a parody of an unknown original. The fact that Bach had to make certain compromises when producing his parodies is evident from the unusual declamation of the text in the theme, in particular the unnatural caesura before (rather than after) the word 'so'.

The instrumentation of the two arias is characterized by lively and highly demanding violin parts. The tenor aria has the feel of a *concertante* trio sonata until the voice enters as a fourth participant, with a free variant of the violin theme. The coloraturas, and indeed also the string writing, convey an image of spaciousness and scurrying clouds. In the soprano aria Bach refrains entirely from illustrating the text in his music, confining himself to portraying the joyful, lively feelings that the text also exudes. It is hardly discernible that Bach, here too, had turned to an earlier composition: the cantata *Der zufriedengestellte Äolus* (*Aeolus Appeased*, BWV 205), specifically to an aria

in which Pallas Athene sings the praises of the West Wind with the words 'Angenehmer Zephyrus' ('O enchanting Zephyrus').

The concluding chorale is similarly not a new composition, but is taken from the New Year cantata of 1725, *Jesu, nun sei gepreiset* (*Jesus, Now Be Praised*, BWV 41), merely using the second instead of the third strophe of Johan Herman's hymn from 1593. And thus, for a second time, the festive splendour of its magnificent fanfare interludes accompanied the Leipzig congregation into the new year.

© Klaus Hofmann 2010

PRODUCTION NOTES

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

The history of transmission of this cantata can only be described as highly unfortunate. Around one half of the full score in manuscript – which probably consisted of 18 leaves – was lost at an early stage. As to the remaining eight leaves, each one was separately detached during the 19th century and cut in halves or thirds to end up in the hands of collectors in various parts of the world. Moreover, none of the parts that are likely to have been used for the first performance by J.S. Bach himself are extant. As a consequence most of the first movement has been lost, but the extant fragment consisting of 32 bars makes it clear that this movement was based on the third movement of the same violin concerto that was used in BWV 146/1, a concerto that is still extant in the form that it assumed after being subsequently rearranged as a harpsichord concerto (BWV 1052 in D minor).

The *Sinfonia* that constitutes the first movement can be restored on the basis of BWV 1052. Our performance here is based on the reconstruction by Werner

Breig but, as Breig has himself pointed out, there are points that remain unclear as regards octave relationships that affect performance of the organ part¹. The problem is that it seems likely that the upper range used in the violin concerto probably extended to a''' in the first movement and at least to e''' in the third movement², pitches which would be impossible to perform on the organ of Bach's time, the range of which generally extended up to c''' in the notation (sounding d'''). Breig has therefore proposed that on the organ this part should be played an octave lower making use of the 4-foot register. However (as I wrote also in my production notes for Volume 44), using the 4-foot register as one's basis, the overtones that accumulate above this are extremely limited and the resonance of the organ is inadequate. If one instead performs the part an octave lower using the 8-foot register, the result will sound like the 16-foot based registration – with certain unwanted consequences such as unnecessary parallelism and pitches below the range of the *basso continuo*. Considering that the orchestra sound is also based on the 16-foot of the violone, and that the usage of the 16-foot register on the large organs can be regarded as a basic concept of organ playing, there should nevertheless be no problem whatsoever to perform the part in this manner, i.e. one octave lower than the original violin part with the registration based on the 8-foot register. It is advisable to omit the 8-foot register in a few places to avoid the above-mentioned negative consequences, and doing so also will also result in a beneficial differentiation in sound.

Another point is that Breig suggests that the *obbligato* part in the alto aria that constitutes the fourth movement would have been performed on the violin,

but Bach's own manuscript of the full score states clearly that this part should be played by the organ and indeed it has been transposed for use by the organ. Moreover, the *Chorton* D minor (sounding E minor) is ideally suited for tuning purposes, and since also the upper range does not go above c'', it seems entirely natural to perform the part on the organ.

© Masaaki Suzuki 2011

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* which

¹ J.S. Bach, Cantata BWV 188, 'Ich habe meine Zuversicht', reconstructed and edited by W.Berner Breig, Breitkopf und Härtel, 2007

² *Neue Bach Ausgabe* (NBA), VII/7

were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. 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. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Rachel Nicholls made her professional début at London's Royal Opera and works regularly with Masaaki Suzuki and Bach Collegium Japan. She has sung in opera and concert under Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Jean-Claude Malgoire, Roger Norrington, Simon Rattle and Steven Sloane, and with orchestras including the BBC Symphony Orchestra, the Bochum Symphony Orchestra, the Britten Sinfonia, the City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Philharmonia Orchestra and the Scottish Chamber Orchestra, as well as broadcasting for radio and television.

Robin Blaze is now 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; Arsames (*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 Kooij 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 Kooij 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.





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 resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Was die vier Kantaten dieser Einspielung in besonderer Weise miteinander verbindet, ist die Herkunft ihrer Texte. Sie entstammen einem Jahrgang von geistlichen Kantatendichtungen, der 1728/29 in vier Lieferungen in Leipzig im Druck erschien unter dem Titel: „Kantaten Auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr, verfertigt durch Picandern“. Der Verfasser mit dem Künstlernamen Picander war der Dichter Christian Friedrich Henrici (1700–1764), der nach einem Studium in Wittenberg 1720 in Leipzig ansässig wurde und hier fortan vor allem als Gelegenheitsdichter hervortrat. Die Zusammenarbeit mit Bach begann 1725. Aus ihr sollte bald darauf ein so bedeutendes Werk wie die *Matthäus-Passion* hervorgehen. Zu den dichterischen Qualitäten Picanders, der auch über gute theologische und fundierte musikalische Kenntnisse verfügte, zählt vor allem eine außerordentliche sprachliche und formale Gewandtheit, die ihn zum idealen Partner Bachs besonders in jenen Fällen machte, in denen es darum ging, den Text eines bereits vorliegenden musikalischen Werkes zu parodieren, das heißt für einen neuen Verwendungszweck umzudichten – und zwar so umzudichten, dass der neue Text sich möglichst nahtlos mit der vorhandenen Musik zu einer künstlerisch überzeugenden Einheit verband.

Picanders Textzyklus beginnt, gegen das Kirchenjahr verschoben, am Johannistag, dem 14. Juni 1728, und endet ein Jahr später mit dem 4. Sonntag nach Trinitatis 1729. In der auf den Johannistag 1728 datierten Vorrede stellt Picander die Vertonung der Texte durch Bach und die Aufführung der Kantaten in den beiden Leipziger Hauptkirchen in Aussicht. Leider haben sich nur neun der Texte in Bachs Komposition erhalten, und auch diese Kantaten sind zum Teil nur fragmentarisch überliefert. Angesichts der geringen Zahl der Vertonungen wurde innerhalb der Bach-

Forschung in den letzten fünfzig Jahren zeitweise heftig darüber diskutiert, ob Bach überhaupt den ganzen Jahrgang oder nur einzelne Stücke daraus komponiert habe. Vieles, ja fast alles außer der quantitativ dürftigen Überlieferung, spricht für die vollständige Vertonung – und damit für den spurlosen Verlust von rund fünfzig Bach'schen Kantaten. Die Diskussion um Bachs „Picander-Jahrgang“ ist freilich wohl noch nicht abgeschlossen. Seit zehn Jahren steht die These im Raum, dass es sich dabei um einen „Parodien-Jahrgang“ gehandelt habe, für den Bach bewusst in besonderem Maße auf bereits vorhandene Kompositionen zurückgegriffen habe. Ein jüngst in der Russischen Nationalbibliothek zu St. Petersburg aufgefundenes Exemplar des Leipziger Textdrucks von 1728/29 nährt die Hoffnung, dass auch noch im 21. Jahrhundert neu auftauchende Quellen zur Lösung dieses und anderer Rätsel der Bach-Forschung beitragen könnten.

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

Die Kantate gehört zu jenen Werken des Jahrgangs 1728/29, die nur fragmentarisch überliefert sind. Die Originalstimmen sind verloren, Bachs Partiturauto-graph ist nur in Bruchstücken erhalten. Offenbar schon früh wurde hier der einleitende Orgel-Konzertsatz bis auf die Schlusstakte abgetrennt, später wurde der Rest der Partitur teilweise in Streifen geschnitten, vermutlich zur Verteilung als „Reliquien“ auf mehrere Erben oder zum Verkauf an Sammler. Abschriften aus der Zeit zwischen der Fragmentierung des Eingangssatzes und der barbarischen Verstümmelung des Restes ermöglichen die Wiederherstellung von Satz 2–6. Für den instrumental En-gangssatz ergibt sich immerhin die Möglichkeit einer annähernden Rekonstruktion daraus, dass er auch als Schlusssatz des *Cembalokonzerts d-moll* BWV 1052 und der auf Carl

Philipp Emanuel Bach zurückgehenden Variantenfassung BWV 1052a überliefert ist. Bei den beiden Cembalofassungen, die erst in den 1730er Jahren entstanden sind, handelt es sich um Transkriptionen eines heute verschollenen Bach'schen Violinkonzerts, das dem Thomaskantor auch für den Kantatensatz als Vorlage gedient haben dürfte.

Picanders Kantatentext zum 21. Sonntag nach Trinitatis 1728, dem 17. Oktober des Jahres, ist eine Lektion über das Gottvertrauen. Der Dichter zieht damit eine recht allgemeine Lehre aus dem Sonntagsevangelium Johannes 4, 47–54, das davon berichtet, wie ein königlicher Hofbeamter, dessen Sohn erkrankt ist, in vertrauensvoller Zuversicht Jesus um Hilfe bittet und dieser den Sohn heilt. Die beiden Arien, Satz 2 und Satz 4, bilden gewissermaßen ein Kontrapar. Die ungewöhnlich schlicht gehaltene Tenor-Arie zeigt folkloristische Anklänge: Der Dreivierteltakt mit der auffallenden Unterteilung des ersten Viertels ist ein charakteristisches Merkmal der damals modischen Polonaise, auch die eigenwillige, häufig synkopische Textdeklamation ist von diesem Muster geprägt. – Die Alt-Arie lässt noch einmal die Orgel in einem gewichtigen konzertanten Part zu Wort kommen. Anders als in der Tenor-Arie sind hier die musikalischen Entwicklungen weiträumig, das Figurenwerk des Orgelparts ist feingliedrig und vielgestaltig, dabei sehr instrumental geprägt. Gleichwohl nimmt die Singstimme im Verlauf der Arie manches daraus auf wie etwa die Triolenketten zur Hervorhebung der Worte „und zu seines Namens Preise“.

In dem kurzen Rezitativ des Soprans blitzt Dramatik auf, doch gleich darauf kehrt feierliche Ruhe ein. „Wohl allen, die auf ihn vertrauen“, heißt es am Schluss; und vom Gottvertrauen handelt dann auch die Kirchenliedstrophe aus dem 16. Jahrhundert, die die Kantate beschließt.

ICH STEH MIT EINEM FUSS IM GRABE, BWV 156

Inhaltlicher Ausgangspunkt der Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphania, dem 23. Januar 1729, ist das Evangelium des Sonntags, Matthäus 8, 1–13. Es handelt von Jesu Heilung eines Aussätzigen und eines Gichtbrüchigen. Die Gedanken, die Picander daran knüpft, kreisen um Krankheit und Tod und um die Ergebung in Gottes Willen.

Bach hat der Kantate einen Instrumentalsatz vorangestellt, ein kurzes *Adagio* für Solooboe mit Streichern und Generalbass, dessen ausdrucksvolle Kantilenen eine dem Themenkreis gemäße meditative Atmosphäre schaffen. Der Satz, der in veränderter Form ein Jahrzehnt später in Bachs *Cembalokonzert f-moll* (BWV 1056) wiederkehrt, stammt offenbar aus einem heute verschollenen Oboenkonzert.

Die Eingangsarie verschränkt auf das kunstvollste einen frei gedichteten Text im Tenor mit der ersten Strophe eines Sterbeliedes von Johann Hermann Schein (1628) im Sopran so, dass beide Texte einander Zeile für Zeile gegenseitig beleuchten. Bachs Musik aber lenkt mit ständig fallenden Linien die Gedanken des Zuhörers auf das Grab.

Die lebhafteste Alt-Arie strahlt freudigen Ernst aus. Der Text ist ein Gelübde: „Herr, was du willst, soll mir gefallen ...“. Die ersten vier Worte sind denen des Aussätzigen im Evangelium nachgebildet, der zu Jesus sagt: „Herr, so du willst, kannst du mich wohl reinigen“. Bach hat das „Herr, was du willst“ des Arienbeginns in der Singstimme mit einer markanten Folge von vier Noten zu einem Themenkopf verbunden, der als einprägsames Hauptmotiv allenthalben auch die instrumentalen Partien durchzieht und hier mit dem Text zusammengedacht und verstanden sein will als allgegenwärtiges christliches Lebensmotto. Am Ende des Mittelteils der Arie erscheint das Motto

textlich variiert in der Form „Herr, wie du willst“. Dies aber ist zugleich der Textbeginn des Schlusschorals.

SEHET, WIR GEHN HINAUF GEN JERUSALEM, BWV 159

Der Sonntag Estomihi, für den diese Kantate bestimmt ist, ist der letzte Sonntag vor Beginn der Passionszeit. Das Evangelium des Tages, Lukas 18, 31–43 richtet den Blick voraus auf den Leidensweg Jesu. Es beginnt mit den Worten: „Jesus nahm zu sich die Zwölf und sprach zu ihnen: Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, das geschrieben ist durch die Propheten von des Menschen Sohn.“

Picander eröffnet seine Dichtung für den Leipziger Gottesdienst am 27. Februar 1729 mit einer dramatischen Dialogszene, in der sich Jesus und die gläubige Seele gegenüberstehen. Jesus spricht die Anfangsworte seiner Leidensankündigung, und die Seele antwortet darauf, anfangs monologartig, ängstlich besorgt, erschrocken, voller Mitleid, dann aber mit Einspruch: „Ach, gehe nicht!“ – und schließlich mit Einsicht in die unauflösliche Verknüpfung von Leidens- und Heilsweg. Die meisterliche Textvorlage hat Bach zu wundervoller Musik inspiriert. Die Worte Jesu, wie üblich dem Bass zugeteilt, erklingen als Arioso. Vom ersten Takt an herrscht hier die Atmosphäre der Bach'schen Passionen: Jesu Worte erklingen im ausdrucksvollen Melos edler Weltentrücktheit, die Bewegung „hinauf“ wird dabei bildhaft nachgezeichnet durch steigende Linien auch im Continuo. Die Worte der Seele, in Altlage, treten als Rezitativ hinzu mit einer Streicherbegleitung, die mit reicher, expressiver Harmonik den emotionsgeladenen Sprechgesang gründet.

Von der Nachfolge Jesu bis in den Tod handelt die nachfolgende Arie des Alts, in der im Sopran bekräf-

tigend und ergänzend als Cantus firmus die wohlbekannte Strophe „Ich will hier bei dir stehen“ aus Paul Gerhards Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden* (1656) hinzutritt. Ein eingängiges musikalisches Bild der Nachfolge Jesu zeichnet Bach gleich am Beginn der Vokalparts mit der zweifachen kanonartigen Imitation der Singstimme im Continuo.

Der „Passionston“ des Kantatenbeginns kehrt in der zweiten Arie wieder. Mit dem Kreuzeswort Jesu „Es ist vollbracht“ (aus Johannes 19, 30) greift der Text vor auf das Passionsgeschehen. Über einem getragenen Streichersatz entfaltet sich in milder Trauer eine edle Oboenkantilene, die von der Singstimme weitergeführt wird. Zunehmend belebt sich der Satz, wo vom Dank für Jesu Heilstat die Rede ist. In würdiger Schlichtheit beschließt eine Strophe aus Paul Stockmanns Lied *Jesu Leiden, Pein und Tod* die Kantate mit einem Ausblick auf die Passionszeit.

GOTT, WIE DEIN NAME, SO IST AUCH DEIN RUHM, BWV 171

In seinem Kantatentext zum Neujahrstag 1729 bezieht sich Picander auf das Evangelium des Tages, Lukas 2, 21, und hier speziell auf den Bericht von der Namensgebung Jesu. Ausgangspunkt aber ist die Verherrlichung des Namens Gottes mit Psalm 48, 11 im Eingangschor und in der folgenden Arie. Erst das an dritter Stelle folgende Rezitativ wendet sich dem Namen Jesu zu und beschreibt ihn als eine Art Schlüsselwort gläubigen Lebens, als Inbegriff der Ruhe und des Trostes, als Schutz und Beistand, als „Geschenk zum neuen Jahr“. Jesu Name, so heißt es in der folgenden Arie, soll denn auch über dem neuen Jahr und über dem ganzen Leben stehen. Das zweite Rezitativ und die Kirchenliedstrophe beschließen die Kantate mit Bitten um Behütung und Gottes Segen im neuen Jahr.

Bach eröffnet die Kantate mit einer prächtigen Chorfüge, begleitet von einem um Trompeten und Pauken erweiterten Festorchester. Der Satztypus ist der einer Motette mit instrumentaler Verstärkung der Singstimmen. Der geringstimmige, nach Fugenart über die Themeneinsätze des Chores sich aufbauende Beginn mag die Leipziger Zuhörer zunächst enttäuschen und sie glauben gemacht haben, an diesem Neujahrstag werde ausnahmsweise einmal auf den traditionellen Festglanz der Trompeten und Pauken verzichtet. Um so wirkungsvoller wird sie dann nach mehr als zwanzig „motettischen“ Takten der erste Trompeteneinsatz überrascht und versöhnt haben. – Die Musik kehrt zwei Jahrzehnte später als „Patrem omnipotentem“ in Bachs *h-moll-Messe* wieder. Allerdings ist unser Kantatensatz nicht das Original, sondern seinerseits schon Parodie nach einer unbekannten Vorlage. Dass Bach beim Parodieren Kompromisse geschlossen hat, deutet sich an in der ungewöhnlichen Textdeklamation des Themas, insbesondere in der sprachwidrigen Zäsur nach dem Wort „so“ statt vor diesem.

Die beiden Arien sind in ihrer instrumentalen Einkleidung geprägt von bewegten und sehr anspruchsvollen Violinpartien. Die Tenor-Arie präsentiert sich in der Art einer konzertanten Triosonate, bis dann die Singstimme mit einer freien Variante des Violinthemas als Vierte im Bunde hinzutritt. Ihre Koloraturen zeichnen ebenso wie der Streichersatz ein Bild von Weiträumigkeit und von dahinziehenden Wolken. – In der Sopran-Arie verzichtet Bach ganz auf musikalische Textillustration. Die Musik beschränkt sich auf die Darstellung des freudig beschwingten Affekts, den auch der Text ausstrahlt. Kaum zu ahnen ist, dass Bach auch hier auf eine frühere Komposition zurückgegriffen hat, nämlich auf die 1725 entstandene Kantate *Der zufriedengestellte*

Äolus (BWV 205) und hier auf eine Arie, in der Pallas Athene, beginnend mit den Worten „Angenehmer Zephyrus“, den milden Westwind besingt.

Auch den Schlusschoral hat Bach diesmal nicht neu komponiert, sondern aus seiner Neujahrskantate für 1725, *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41), übernommen und ihm nun die zweite statt der dritten Strophe des Liedes von Johann Herman (1593) unterlegt. Zum zweiten Mal also geleitete 1729 der Festganz der prächtigen Fanfaren-Zwischenspiele die Leipziger Gottesdienstbesucher ins neue Jahr.

© Klaus Hofmann 2010

ANMERKUNGEN ZU DIESER AUFNAHME

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

Die Überlieferungsgeschichte dieser Kantate kann man nur als höchst unglücklich beschreiben. Ungefähr die Hälfte des Partituranuskripts – welches vermutlich aus 18 Bögen bestand – ging schon recht früh verloren. Die übrigen acht Bögen wurden im Lauf des 19. Jahrhunderts getrennt und halbiert oder gar gedrittelt und landeten in den Händen von Sammlern in verschiedenen Teilen der Welt. Darüber hinaus ist keine der Stimmen, die vermutlich in der Uraufführung von Bach selbst verwendet wurden, erhalten. Daher ist ein Großteil des ersten Satzes verschollen, aber anhand des erhaltenen Fragments, das aus 32 Takten besteht, lässt sich erkennen, dass dieser Satz auf dem dritten Satz des gleichen Violinkonzerts basiert, das in BWV 146/1 verwendet wurde, ein Konzert, das einige Bearbeitungen erfuhr und heute noch als Cembalokonzert erhalten ist (BWV 1052 in d-moll).

Die Sinfonia (I. Satz) kann auf der Grundlage von BWV 1052 rekonstruiert werden. Für diese Aufnahme haben wir die Ausgabe von Werner Breig als

Ausgangspunkt genommen¹; aber wie Breig selbst betont, gibt es Unklarheiten bezüglich einiger Oktavverhältnisse, die den Orgelpart betreffen. Das Problem besteht darin, dass der Tonumfang im Violinkonzert wahrscheinlich bis a''' im ersten Satz und mindestens bis c''' im dritten Satz reichte², Tonhöhen, die auf einer Orgel zu Bachs Zeit unmöglich zu spielen gewesen waren; dort reichte der Tonumfang üblicherweise bis notiert c''' (klingend d'''). Breig schlägt daher vor, die Stimme auf der Orgel eine Oktave tiefer zu spielen und das 4'-Register zu verwenden. Wie ich schon in meinen Anmerkungen zu Vol. 44 geschrieben habe, ist jedoch die Anzahl der Obertöne, die sich über dem 4'-Register bilden, sehr begrenzt und die Resonanz der Orgel damit nicht ausreichend. Wenn man die Stimme stattdessen eine Oktave tiefer mit dem 8'-Register spielt, klingt das Ergebnis wie eine 16'-Registrierung – mit gewissen unerwünschten Konsequenzen wie unnötigen Parallelen und einer Tonlage, die teilweise unterhalb der des Basso continuo liegt.

Da der Orchesterklang auch auf dem 16' der Violone basiert und der Gebrauch des 16'-Registers bei großen Orgeln als ein grundlegendes Konzept des Orgelspiels angesehen werden kann, sollte es trotzdem kein Problem darstellen, die Stimme auf diese Art und Weise zu spielen, d.h. eine Oktave tiefer als der ursprüngliche Violinpart mit einer Registrierung, die auf dem 8'-Register basiert. Es ist ratsam, das 8'-Register an ein paar Stellen wegzulassen, um die oben genannten negativen Konsequenzen zu vermeiden; dies begünstigt darüber hinaus auch ein differenzierteres Klangbild.

¹ J. S. Bach, Cantata BWV 188, 'Ich habe meine Zuversicht', rekonstruiert und herausgegeben von Werner Breig, Breitkopf und Härtel, 2007

² *Neue Bach Ausgabe* (NBA), VII/7

Breig vermutet auch, dass der Obligato-Part in der Alt-Arie (4. Satz) von einer Violine übernommen wurde, aber Bachs Handschrift stellt klar, dass diese Stimme auf der Orgel gespielt werden sollte und in der Tat auch für die Orgel transponiert wurde. Außerdem ist der Chorton d-moll (klingend e-moll) stimmtechnisch gut geeignet, und da auch der Tonumfang c''' nicht überschreitet, scheint es vollkommen natürlich, die Stimme auf der Orgel spielen zu lassen.

© Masaaki Suzuki 2011

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 Konzertreihe 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 Europatournee 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*, die von Gra-

mophone als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen 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 Veranstaltungssstätten 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, studierte 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. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Rachel Nicholls debütierte an Londons Royal Opera und arbeitet regelmäßig mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan zusammen. In Oper und Konzert hat sie mit Dirigenten wie Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire, Roger Norrington, Simon Rattle und Steven Sloane sowie mit Orchestern wie Academy of St. Martin-in-the-Fields, BBC Symphony Orchestra, den Bochumer Symphonikern, Britten Sinfonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, Orchestra of the Age of Enlightenment, Scottish Chamber Orchestra und Philharmonia Orchestra zusammengearbeitet. Außerdem hat sie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht.

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; Di-

dymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) 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, Musikverein 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.



Le point commun des quatre cantates de cet enregistrement tient à l'origine du livret. Ces cantates proviennent d'un cycle annuel de livrets de cantates qui fut publié en 1728–29 à Leipzig en quatre volumes sous le titre de «Cantates pour les dimanches et les jours de fêtes de toute l'année, réalisées par Picander». Il s'agit du poète Christian Friedrich Henrici (1700–1764) qui, après des études à Wittenberg s'établit à Leipzig en 1720 et s'y distingua en tant que poète de circonstance. La collaboration avec Bach, qui commença en 1725, devait plus tard produire une œuvre aussi importante que la *Passion selon Saint-Matthieu*. On retrouve parmi les qualités poétiques de Picander qui possédait également des connaissances approfondies en théologie et en musique, un savoir-faire rhétorique et formel exceptionnel qui allait faire de lui le partenaire parfait pour Bach, en particulier quand il s'agissait de parodier le texte d'une cantate déjà existante, c'est-à-dire de composer un nouveau texte pour une nouvelle occasion de telle manière que celui-ci parvienne à s'unir le plus parfaitement possible à une musique préexistante et ainsi arriver à une unité artistiquement convaincante.

Le cycle de livrets de Picander commence, en porte-à-faux avec l'année religieuse, à la Saint-Jean, le 14 juin 1728 et se termine une année plus tard, au quatrième dimanche après la Trinité de 1729. Dans la préface datée de la fête de la Saint-Jean de 1728, Picander évoque le travail de Bach et l'exécution de la cantate dans les deux églises principales de Leipzig. Nous n'avons malheureusement que neuf des textes utilisés par Bach et ces cantates ne nous sont parvenues en partie que sous forme fragmentaire. En raison du nombre réduit de compositions, les chercheurs spécialisés dans l'œuvre de Bach ont beaucoup discuté au cours des cinquante dernières années autour de la question à savoir si Bach avait bien composé un

cycle annuel au complet ou seulement quelques pièces. À l'exception du petit nombre de cantates qui nous sont parvenues, plusieurs arguments soutiennent l'hypothèse de la composition d'un cycle annuel complet et, par conséquent, de la perte de cinquante cantates de Bach. Les discussions autour du « cycle annuel de Picander » chez Bach ne sont certes pas closes. Depuis une dizaine d'années, une thèse soutient l'idée qu'il pourrait s'agir d'un « cycle annuel de parodies » car Bach a sciemment puisé dans une grande mesure dans des compositions déjà existantes. Un exemplaire du recueil de Leipzig de 1728/29 retrouvé récemment à Saint-Petersbourg suscite l'espoir que d'autres sources permettant de résoudre cette énigme et bien d'autres dans la recherche consacrée à Bach surgiront durant le vingt-et-unième siècle.

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

J'AI ENTIÈRE CONFIANCE

Cette cantate appartient aux œuvres réalisées au cours de l'année 1728–29 qui ne nous sont parvenues que sous une forme fragmentaire. Les parties originales sont perdues alors que la partition autographe de la main de Bach ne nous est parvenue que sous forme de fragments. Manifestement, le mouvement de concerto pour orgue introductif jusqu'à sa dernière mesure fut rapidement séparé de la partition. Le reste de la partition fut par la suite partiellement découpé en sections, vraisemblablement pour une distribution de « reliques » à des héritiers ou pour la vente à des collectionneurs. L'écriture de l'époque entre les fragments du mouvement initial et la découpe sauvage du reste ont permis la reconstruction des mouvements 2 à 6. Il existe de toute façon pour le mouvement introductif instrumental la possibilité d'une reconstruction relativement fidèle qui nous est parvenue par le biais du mouvement final du *Concerto pour clavecin en ré mi-*

neur BWV 1052 et de la version modifiée de Carl Philipp Emanuel Bach BWV 1052a. Dans le cas des deux versions pour clavecin qui datent des années 1730, il s'agit de transcriptions d'un concerto pour violon de Bach aujourd'hui perdu que le cantor de l'Église Saint-Thomas a pu prendre pour modèle pour un mouvement de cantate.

Le livret de Picander pour le vingt-et-unième dimanche après la Trinité, le 17 octobre 1728 est une leçon sur la confiance en dieu. Le librettiste extrait une leçon générale de l'évangile du jour (Jean 4, 47 à 54) qui raconte comment un fonctionnaire royal dont le fils était malade demande l'aide de Jésus à qui il se remet complètement et comment celui-ci guérit le fils. Les deux arias (second et quatrième mouvements) établissent pour ainsi dire un contraste. L'aria de ténor, sobrement conçu, présente un ton folklorique : le rythme à trois temps avec la subdivision typique du premier temps est une caractéristique de la polonaise alors en vogue. La déclamation du texte, volontaire et souvent syncopée, repose également sur ce modèle. L'aria d'alto fait entendre l'orgue dans un rôle concertant substantiel. Contrairement à l'aria de ténor, le développement musical est ici de grande dimension, l'écriture de l'orgue est gracieuse et variée et, en même temps, très idiomatique. La voix, tout au long de l'aria, reprend ses effets d'écriture comme par exemple dans la chaîne de triolets qui insiste sur les mots de « und zu seines Namens Preise » [et pour la gloire de son nom].

Le soprano fait preuve de dramatisation dans son court récitatif mais un calme solennel revient immédiatement. On entend à la fin du récitatif « Wohl allen, die auf ihn vertrauen » [Et c'est bien pour ceux qui croient en Lui] et la strophe de chorale du seizième siècle qui conclut la cantate évoque justement la confiance en dieu.

ICH STEH MIT EINEM FUSS IM GRABE, BWV 156

J'AI UN PIED DANS LA TOMBE

Le point de départ au niveau du contenu de cette cantate pour le troisième dimanche après l'Épiphanie le 23 janvier 1729 est l'évangile de ce jour (Matthieu 8, 1 à 13) qui raconte la guérison par Jésus d'un lépreux et d'un paralytique. Les idées que Picander reprend concernent la maladie et la mort ainsi que la soumission à la volonté de dieu.

Bach a inséré un mouvement instrumental en guise d'introduction, un *adagio* court pour hautbois solo, cordes et basse continue dont la cantilène expressive crée une atmosphère méditative appropriée au thème. Le mouvement qui reviendra une dizaine d'années plus tard sous une forme modifiée dans le *Concerto pour clavecin en fa mineur* (BWV 1056) provient probablement d'un concerto pour hautbois aujourd'hui disparu.

L'aria initial combine habilement un texte librement versifié au ténor avec la première strophe d'un choral funèbre de Johann Hermann Schein (1628) au soprano de manière à ce que les deux textes se répondent l'un l'autre vers après vers. La musique de Bach attire cependant la pensée de l'auditeur vers la tombe avec des lignes mélodiques constamment tombantes.

L'aria d'alto animé irradie d'un sérieux enjoué. Le texte est un vœu : « Herr, was du willst, soll mir gefallen... » [Seigneur, ce que tu veux sera mon plaisir...]. Les quatre premiers mots reprennent précisément ceux que le lépreux de l'évangile dit à Jésus : « Seigneur, si tu le veux, tu peux me purifier ». Bach a confié le passage de « Herr, was du willst » du commencement de l'aria à la voix avec une succession frappante de quatre notes reliées à la première partie du thème et qui devient le motif principal générateur que l'on entend tout au long du mouvement et qui

traverse la partie instrumentale. Conçu de manière inséparable du texte, il doit être compris comme une maxime de vie chrétienne universelle. À la fin de la partie centrale de l'aria la maxime apparaît sous une forme légèrement modifiée de « Herr, wie du willst » [Seigneur, comme tu veux]. Cette nouvelle version devient également le début du choral conclusif.

SEHET, WIR GEHN HINAUF GEN JERUSALEM, BWV 159

VOIS, NOUS MONTONS À JÉRUSALEM

Le dimanche d'*Estomihi*, pour lequel cette cantate a été composée, est le dernier dimanche avant le début du carême. L'évangile de ce dimanche (Luc 18, 31 à 43) annonce la Passion de Jésus à venir. Il commence par ces mots : « Prenant avec lui les Douze, il leur dit : « Voici que nous montons à Jérusalem et que s'accomplira tout ce qui a été écrit par les Prophètes pour le Fils de l'homme. » »

Picander ouvre son livret pour le service religieux du 27 février 1729 avec une scène dialoguée dramatique dans laquelle Jésus et les âmes des croyants se tiennent face-à-face. Jésus reprend les mots de l'annonce de sa Passion et les âmes répondent, au début sous forme de monologue, craintifs, soucieux, apeurés, remplis de compassion, puis, de manière plus volontaire : « Ach, gehe nicht ! » [Ah, n'y va pas !] et finalement avec compréhension devant l'indivisibilité de la Passion et du salut. La conception magistrale du texte a inspiré à Bach une musique merveilleuse. Les paroles de Jésus, confiées comme d'habitude à une basse, se font entendre sous la forme d'un *arioso*. Il règne dès la première mesure l'atmosphère que l'on retrouve dans les Passions de Bach : les paroles de Jésus se font entendre dans une mélodie expressive comme hors de ce monde. Le geste de monter [hinauf] est suggéré de manière évocatrice par des lignes mé-

lodies ascendantes, y compris au continuo. Les paroles des âmes, dans le registre de l'alto, apparaissent sous la forme d'un récitatif avec un accompagnement des cordes qui fixe la ligne vocale remplie d'émotion avec une harmonie riche et expressive.

Les événements à venir dans la vie de Jésus jusqu'à sa mort sont évoqués dans l'aria de l'alto dans lequel la voix de soprano confirme et ajoute en faisant entendre en cantus firmus la strophe bien connue «Ich will hier bei dir stehen» [Je resterai ici avec toi] extraite du cantique de la passion *O Haupt voll Blut und Wunden* [Ô tête couverte de sang et de blessures] composée en 1656 par Paul Gerhardt. Bach évoque clairement au moyen d'une image musicale ce qui attend Jésus au tout début de la partie vocale avec l'imitation canonique répétée des voix au continuo.

L'atmosphère de la Passion du début de la cantate revient dans la seconde aria. Avec les paroles de Jésus sur la croix, «Es ist vollbracht» [Tout est accompli] (Jean, 19, 30), le texte anticipe les Passions. Une noble cantilène de hautbois se déploie sur les cordes dans une tristesse retenue qui est reprise par la suite par les voix. Le mouvement s'anime peu-à-peu alors qu'on entend un remerciement pour le salut de Jésus. Une strophe du choral «Jesu Leiden, Pein und Tod» [La passion, la douleur et la mort de Jésus] de Paul Stockmann conclut dans une simplicité digne cette cantate avec un regard sur le carême.

**GOTT, WIE DEIN NAME, SO IST AUCH DEIN RUHM,
BWV 171**

DIEU, COMME TON NOM, TA GLOIRE AUSSI

Dans le livret de cette cantate de 1729, Picander s'appuie sur l'évangile du jour (Luc 2, 21) qui rapporte la désignation de Jésus. Le point de départ est cependant le Psaume 48 verset 11 qui se rapporte à la louange du nom de dieu que l'on entend dans le chœur introductif

et dans les airs suivants. Ce n'est que dans le troisième mouvement que le récitatif passe au nom de Jésus et le décrit comme une sorte de mot-clé pour le croyant, une incarnation du calme et du réconfort, une protection et une assistance et enfin à un «présent pour la nouvelle année». Le nom de Jésus, ainsi qu'il est dit dans l'aria suivant, doit être répété tout au long de la nouvelle année et tout au long de sa vie. Le second récitatif et la strophe de cantique concluent la cantate avec une prière pour la protection et la bénédiction de dieu à l'occasion de la nouvelle année.

Bach ouvre sa cantate avec un chœur somptueux accompagné par les trompettes et les timbales qui font partie de l'orchestre «élargi» pour l'occasion. Le type d'écriture est ici celui du motet avec une amplification instrumentale des voix. L'absence d'éclat des voix traitées de manière fuguée sur l'exposition d'un thème par le chœur a pu à la création de l'œuvre décevoir les auditeurs de Leipzig qui ont pu croire qu'exceptionnellement, l'opulence festive habituelle lors d'une telle fête allait ici se passer des trompettes et des timbales. L'entrée des trompettes après vingt mesures à la manière d'un motet a dû réconcilier tous les auditeurs, après les avoir surpris. La musique retourne vingt ans en arrière avec le «Patrem omnipotentem» provenant de la *Messe en si mineur*. Ce mouvement n'est en effet pas original et est plutôt une parodie d'une œuvre inconnue. On constate que Bach s'est résigné à faire des compromis avec cette parodie dans la déclamation inhabituelle du thème, en particulier avec la césure artificielle après le mot «so» [ainsi] plutôt qu'avant celui-ci.

Les deux arias, dans leur habillage instrumental se caractérisent par des parties de violon animées et techniquement très exigeantes. L'air de ténor se présente comme une sorte de sonate en trio concertante jusqu'à ce que la voix, avec une variation libre du

thème du violon apparaisse comme une quatrième partie. Ses coloratures, comme celles des instruments à cordes, évoquent les grands espaces que traversent des nuages. Dans l'air de soprano, Bach renonce à toute illustration du texte. La musique se limite à la représentation de l'affect joyeusement animé qui irradie également du texte. On se doute à peine que Bach retourne ici à une composition antérieure, la cantate *Éole apaisé* BWV 205 composée en 1725 et, concrètement, à un aria dans lequel Pallas Athénée, avec les mots de « Agréable zéphyre », chante le doux vent d'ouest.

Pour le choral conclusif, Bach n'a non seulement rien composé mais il puise plutôt dans sa cantate du nouvel an de 1725, *Jesu, nun sei gepreiset* [Jésus, sois glorifié], (BWV 41) et ne reprend que la seconde strophe au lieu de la troisième du cantique de Johann Herman (1593). Pour la seconde fois, l'opulence de la fanfare de l'intermède entraîne les fidèles du service religieux vers la nouvelle année 1729.

© Klaus Hofmann 2010

NOTES DE LA PRODUCTION

ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

Seul le terme de « malheureux » convient à l'histoire de la transmission de cette cantate jusqu'à nos jours. La moitié environ de la partition complète autographe, qui comprenait probablement dix-huit pages, a été rapidement perdue. En ce qui concerne les huit pages restantes, chacune d'entre elles ont été détachées au cours du dix-neuvième siècle et coupées en deux ou en trois et distribuées à des collectionneurs à travers le monde. De plus, aucune des parties qui ont pu servir lors de la création par Bach lui-même ne semble exister. La majeure partie du premier mouvement a donc

été perdue mais le fragment existant de trente-deux mesures démontre de façon claire que ce mouvement se basait sur le troisième mouvement du même concerto pour violon repris dans le BWV 146/1, un concerto qui existe toujours sous la forme qu'il prit après avoir été réarrangé par la suite en un concerto pour clavecin (en ré mineur BWV 1052).

La *Sinfonia* qui constitue le premier mouvement peut être restaurée sur la base du BWV 1052. Pour cet enregistrement, nous avons eu recours aux parties restaurées par Werner Breig. Mais comme celui-ci le fit remarquer, des éléments demeurent incertains en ce qui concerne les relations d'octave dans l'exécution de la partie d'orgue¹. Le problème est qu'il semble probable que le registre aigu dans la partie de violon atteignait probablement la³ dans le premier mouvement et au moins mi³ dans le troisième mouvement², deux notes qu'il aurait été impossible de jouer sur un orgue de l'époque de Bach alors que le registre de l'instrument atteignait habituellement do³ dans la notation (perçu comme un ré³). Breig a par conséquent suggéré que cette partie devait être jouée à l'orgue une octave plus basse en recourant au registre de quatre pieds. Cependant, comme je le faisais remarquer dans mes notes de production du volume 44, le recours à un registre de quatre pieds a pour effet que le registre des harmoniques qui s'accumulent au-dessus est extrêmement limité et la résonance de l'orgue, inadéquate. Si l'on joue la partie une octave plus bas et qu'à la place, on utilise le registre de huit pieds, le résultat sonne comme une registration de seize-pieds avec des effets non désirés tels un parallélisme inutile et des notes au-dessous du registre de la basse continue. Si l'on prend en considération que

¹ J.S. Bach Kantate BWV 188, « Ich habe meine Zuversicht », reconstruite et éditée par Werner Breig, Breitkopf und Härtel, 2007

² *Neue Bach Ausgabe* (NBA), VII/7

l'orchestre est également basé sur le seize pieds du violone et que le recours à un registre de seize pieds sur les grandes orgues peut être considéré comme un concept de base du jeu d'orgue, il ne devrait néanmoins pas y avoir de problème si l'on joue cette partie de cette manière, c'est-à-dire une octave plus basse que la partie de violon originale avec la registration basée sur le registre de huit pieds. Nous recommandons donc d'omettre le registre de huit pieds en quelques endroits pour éviter les conséquences négatives évoquées plus haut. Cette manière de procéder procurera également une différenciation appréciable de la sonorité.

Breig présente également le fait que la partie obliquée dans l'aria de l'alto qui compose le quatrième mouvement aurait été tenue par le violon. Le manuscrit de Bach démontre clairement que cette partie doit être jouée à l'orgue et a donc été transposée ici pour une exécution sur un orgue. De plus, le *Chorton* de ré mineur (qui sonne donc comme mi mineur) convient parfaitement à des fins d'accord et puisque le registre aigu ne dépasse pas do³, semble donc parfaitement naturel de confier cette partie à un orgue (note du traducteur : le *Chorton* est un diapason utilisé par les chœurs en particulier dans la musique religieuse jusqu'au dix-neuvième siècle qui s'accordait le plus souvent au diapason de l'orgue et qui se situait jusqu'à un ton au dessus du diapason des instruments).

© Masaaki Suzuki 2011

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2011, 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 BCJ 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 BCJ 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 BCJ 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 BCJ 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 BCJ 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* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *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 2011 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. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Rachel Nicholls ait ses débuts professionnels au Royal Opera à Londres et travaille régulièrement avec Masaaki Suzuki et le Bach Collegium Japan. Elle se produit tant à la scène qu'au concert en compagnie notamment d'Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire, Roger Norrington, Simon Rattle et Steven Sloane et de l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Bochum, le Britten Sinfonia, le City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre Philharmonia ainsi que du Scottish Chamber Orchestra en plus de se produire à la radio et à la télévision.

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, Arsamènes (*Xerxes*), Hamor (*Jephtha*) 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.



ICH HABE MEINE ZUVERSICHT, BWV 188

1. SINFONIA

2. ARIA *Tenore*

Ich habe meine Zuversicht
Auf den getreuen Gott gericht',
Da ruhet meine Hoffnung feste.

Wenn alles bricht, wenn alles fällt,
Wenn niemand Treu und Glauben hält,
So ist doch Gott der allerbeste.

3. RECITATIVO *Basso*

Gott meint es gut mit jedermann,
Auch in den allergrößten Nöten.
Verbirget er gleich seine Liebe,
So denkt sein Herz doch heimlich dran,
Das kann er niemals nicht entziehen;
Und wollte mich der Herr auch töten,
So hoff ich doch auf ihn.
Denn sein erzürntes Angesicht
Ist anders nicht
Als eine Wolke trübe,
Sie hindert nur den Sonnenschein,
Damit durch einen sanften Regen
Der Himmelsregen
Um so viel reicher möge sein.
Der Herr verwandelt sich in einen Grausamen,
Um desto tröstlicher zu scheinen;
Er will, er kanns nicht böse meinen.
Drum lass ich ihn nicht, er segne mich denn.

4. ARIA *Alto*

Unerforschlich ist die Weise,
Wie der Herr die Seinen führt.
Selber unser Kreuz und Pein
Muss zu unserm Besten sein
Und zu seines Namens Preise.

1. SINFONIA

2. ARIA *Tenor*

I have placed my confidence
In the faithful God,
There my hope rests securely.

Even if all breaks, if everything falls,
If no one keeps faith and maintains belief,
God is yet the best of all.

3. RECITATIVE *Bass*

God wants the best for everybody,
Even in the utmost suffering.
If at first he may conceal his love,
Still in secret it occupies his heart,
He cannot withdraw it, never;
And even if the Lord wanted to kill me,
I would still trust in him.
For his enraged countenance
Is nothing other
Than a gloomy cloud,
It merely obscures the sunshine,
So that, through the soft rainfall,
The blessing of heaven
May be all the richer.
The Lord turns himself into something terrible
In order to appear all the more comforting later;
He will not and cannot intend evil.
Therefore I shall not abandon him, so he may bless me.

4. ARIA *Alto*

Unfathomable is the manner
In which the Lord leads his people.
Even our cross and our pain
Must be in our best interests
And in praise of His name.

5. RECITATIVO *Soprano*

Die Macht der Welt verlieret sich.
Wer kann auf Stand und Hoheit bauen?
Gott aber bleibt ewiglich;
Wohl allen, die auf ihn vertrauen!

6. CHORAL

Auf meinen lieben Gott
Trau ich in Angst und Not;
Er kann mich allzeit retten
Aus Trübsal, Angst und Nöten,
Mein Unglück kann er wenden,
Steht alls in seinen Händen.

5. RECITATIVE *Soprano*

The strength of the world is waning.
Who can build upon station and high rank?
God, though, remains forever;
Happy are all they who place their trust in him!

6. CHORALE

In my dear God
I trust, in anguish and in suffering.
He can always save me
From distress, fear and dangers,
He can transform my unhappiness,
As everything is in His hands.

ICH STEH MIT EINEM FUß IM GRABE, BWV 156

1. SINFONIA

2. ARIA *Tenore, Soprano*

Ich steh mit einem Fuß im Grabe,
Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt,
Bald fällt der kranke Leib hinein,
Hülf mir in meinen Leiden,
Komm, lieber Gott, wenn dir's gefällt,
Was ich dich bitt, versag mir nicht.
Ich habe schon mein Haus bestellt,
Wenn sich mein Seel soll scheiden,
So nimm sie, Herr, in deine Händ.
Nur lass mein Ende selig sein!
Ist alles gut, wenn gut das End.

3. RECITATIVO *Basso*

Mein Angst und Not,
Mein Leben und mein Tod
Steht, liebster Gott, in deinen Händen;
So wirst du auch auf mich
Dein gnädig Auge wenden.

1. SINFONIA

2. ARIA *Tenor, Soprano*

I am standing with one foot in the grave,
Act towards me, God, according to your goodness,
Soon my sick body will fall into it,
Help me in my suffering,
Come, dear God, if it pleases you,
Do not deny me what I ask of you.
I have already put my affairs in order,
When my soul shall depart,
Then take it, Lord, in your hand.
Now let my ending be blissful!
If the ending is good, everything is good.

3. RECITATIVE *Bass*

My anguish and suffering,
My life and my death
Are, dearest God, in your hands.
Thus you will turn upon me
Your merciful glance.

Willst du mich meiner Sünden wegen
Ins Krankenbette legen,
Mein Gott, so bitt ich dich,
Lass deine Güte größer sein als die Gerechtigkeit;
Doch hast du mich darzu versehn,
Dass mich mein Leiden soll verzehren,
Ich bin bereit,
Dein Wille soll an mir geschehn,
Verschone nicht und fahre fort,
Lass meine Not nicht lange währen;
Je länger hier, je später dort.

[10] 4. ARIA *Alto*

Herr, was du willst, soll mir gefallen,
Weil doch dein Rat am besten gilt.

In der Freude,
In dem Leide,
Im Sterben, in Bitten und in Flehn
Lass mir allemal geschehn,
Herr, wie du willst.

[11] 5. RECITATIVO *Basso*

Und willst du, dass ich nicht soll kranken,
So werd ich dir von Herzen danken;
Doch aber gib mir auch dabei,
Dass auch in meinem frischen Leibe
Die Seele sonder Krankheit sei
Und allezeit gesund verbleibe.
Nimm sie durch Geist und Wort in acht,
Denn dieses ist mein Heil,
Und wenn mir Leib und Seel verschmacht',
So bist du, Gott, mein Trost und meines Herzens Teil!

[12] 6. CHORAL

Herr, wie du willst, so schick's mit mir
Im Leben und im Sterben;
Allein zu dir steht mein Begier,
Herr, lass mich nicht verderben!
Erhalt mich nur in deiner Huld,
Sonst wie du willst, gib mir Geduld,
Dein Will, der ist der beste.

If, on account of my sins, you wish
To commit me to my sickbed,
My God, then I ask you,
May your goodness be greater than justice;
But if you have intended
That my suffering shall consume me,
I am ready,
Your will shall be done to me,
Do not spare me, and continue as before,
May my distress not endure for long;
The longer I spend here, the later I shall arrive there.

4. ARIA *Alto*

Lord, whatever you wish will please me,
As your advice is of the greatest value.

In joy,
In suffering,
In death, in beseeching and in supplication,
May things always happen to me,
Lord, as you desire.

5. RECITATIVO *Bass*

And if you wish that I shall not become ill,
I shall thank you from my heart;
But grant to me in addition
That, in my healthy body,
My soul shall be without malaise
And may always remain healthy.
Watch over it, in spirit and in word,
For that is my salvation,
And if my body and soul are parched,
Then you, my God, are my comfort and part of my life!

6. CHORALE

Lord, as you desire, may it come to pass for me
In life as in death;
For you alone is my longing,
Lord, do not let ruin befall me!
Preserve me only in your grace,
Otherwise, as you wish, give me patience,
Your will is the best.

SEHET, WIR GEHN HIN AUF GEN JERUSALEM, BWV 159

[13] 1. ARIOSO E RECITATIVO *Basso, Alto*

Jesus (Basso):

Sehet,

Seele (Alto):

Komm, schaue doch, mein Sinn,
Wo geht dein Jesus hin?

Jesus:

Wir gehn hinauf

Seele:

O harter Gang! hinauf?
O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!
Wie sauer wirst du müssen steigen!

Jesus:

Gen Jerusalem.

Seele:

Ach, gehe nicht!
Dein Kreuz ist dir schon zugericht',
Wo du dich sollst zu Tode bluten;
Hier sucht man Geißeln für, dort bindt man Ruten;
Die Bande warten dein;
Ach, gehe selber nicht hinein!
Doch bliebest du zurücke stehen,
So müsst ich selbst nicht nach Jerusalem,
Ach, leider in die Hölle gehen.

[14] 2. DUETTO *Alto, Soprano*

Ich folge dir nach

Ich will hier bei dir stehen,

Durch Speichel und Schmach;

Verachte mich doch nicht!

Am Kreuz will ich dich noch umfassen,

Von dir will ich nicht gehen,

Bis dir dein Herze bricht.

Dich lass ich nicht aus meiner Brust,

Wenn dein Haupt wird erblassen

Im letzten Todesstoß,

1. ARIOSO AND RECITATIVE *Bass, Alto*

Jesus (Bass):

Behold,

Soul (Alto):

Come, look, O mind of mine,
Where is your Jesus going?

Jesus:

We go up

Soul:

Oh, an arduous way! Upwards?
Oh terrible mountain, to which my sins point!
How bitter that you must ascend it!

Jesus:

To Jerusalem,

Soul:

Oh, do not go!
Your cross is already prepared for you,
Where you shall bleed to death;
Here whips are sought, there rods are bound,
Your fetters await you;
Oh, do not enter therein!
Though, if you were to halt your tread,
Then I would have to go not to Jerusalem,
But rather, alas, into hell!

2. DUET *Alto, Soprano*

I shall follow you

I will stay here with you,

Through spitting and disgrace;

But do not despise me!

On the cross I shall still embrace you,

I will not abandon you,

Until your heart breaks asunder.

I shall not let you out of my breast,

When your head will grow pale

In the final stroke of death,

Und wenn du endlich scheiden musst,
Alsdenn will ich dich fassen,
Sollst du dein Grab in mir erlangen.
In meinen Arm und Schoß.

[15] 3. RECITATIVO *Tenore*

Nun will ich mich,
Mein Jesu, über dich
In meinem Winkel grämen;
Die Welt mag immerhin
Den Gift der Wollust zu sich nehmen,
Ich labe mich mit meinen Tränen
Und will mich eher nicht
Nach einer Freude sehnen,
Bis dich mein Angesicht
Wird in der Herrlichkeit erblicken,
Bis ich durch dich erlöst bin;
Da will ich mich mit dir erquicken.

[16] 4. ARIA *Basso*

Es ist vollbracht,
Das Leid ist alle,
Wir sind von unserm Sündenfalle
In Gott gerecht gemacht.
Nun will ich eilen
Und meinem Jesu Dank erteilen,
Welt, gute Nacht!
Es ist vollbracht!

[17] 5. CHORAL

Jesu, deine Passion
Ist mir lauter Freude,
Deine Wunden, Kron und Hohn
Meines Herzens Weide;
Meine Seel auf Rosen geht,
Wenn ich dran gedenke,
In dem Himmel eine Stätt
Mir deswegen schenke.

And when you must finally depart,
Then I shall hold you tightly,
You shall find your grave in me.
In my arms and to my breast.

3. RECITATIVE *Tenor*

Now I shall,
My Jesus, grieve over you
In my corner;
The world may nonetheless
Embrace the poison of lust,
I shall refresh myself with my tears
And shall not
Long for any joy
Until my face shall
Look upon you in splendour,
Until I am redeemed by you;
Then I shall be revived with you.

4. ARIA *Bass*

It is finished,
Suffering is over,
From our condition of sin
We are absolved in God.
How I will make haste
And express my gratitude to my Jesus.
World, goodnight!
It is finished!

5. CHORALE

Jesus, your passion
Is pure joy to me,
Your wounds, crown and ridicule
Are my heart's meadow;
My soul walks among roses
When I think about it;
Therefore grant me
A place in heaven.

GOTT, WIE DEIN NAME, SO IST AUCH DEIN RUHM, BWV 171

[18] 1. [CHORUS]

*Gott, wie dein Name,
So ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.*

[19] 2. ARIA Tenore

Herr, so weit die Wolken gehen,
Gehet deines Namens Ruhm.
Alles, was die Lippen rührt,
Alles, was noch Odem führt,
Wird dich in der Macht erhöhen.

[20] 3. RECITATIVO Alto

Du süßer Jesus-Name du,
In dir ist meine Ruh,
Du bist mein Trost auf Erden,
Wie kann denn mir
Im Kreuze bange werden?
Du bist mein festes Schloss und mein Panier,
Da lauf ich hin,
Wenn ich verfolgt bin.
Du bist mein Leben und mein Licht,
Mein Ehre, meine Zuversicht,
Mein Beistand in Gefahr
Und mein Geschenk zum neuen Jahr.

[21] 4. ARIA Soprano

Jesus soll mein erstes Wort
In dem neuen Jahre heißen.
Fort und fort
Lacht sein Nam in meinem Munde,
Und in meiner letzten Stunde
Ist Jesus auch mein letztes Wort.

1. [CHORUS]

*According to thy name, O God,
So is thy praise unto the ends of the earth*

2. ARIA Tenor

Lord, as far as the clouds reach,
Your name's thy renown extends.
Everything that moves its lips,
Everything that still has breath
Will acclaim you in your power.

3. RECITATIVE Alto

O sweet name, Jesus,
In you is my rest,
You are my consolation on earth,
How, then, can I
Fear the cross?
You are my solid castle and my banner,
To which I shall run
If I am pursued.
You are my life and my light,
My honour, my confidence,
My assistance in danger
And my present for the new year.

4. ARIA Soprano

Jesus will be my first word
In the new year.
Time and time again
His name laughs in my mouth
And in my final hour
Jesus will also be my last word.

22] 5. RECITATIVO *Basso*

Und da du, Herr, gesagt:
Bittet nur in meinem Namen,
So ist alles Ja! und Amen!
So flehen wir,
Du Heiland aller Welt, zu dir:
Verstoß uns ferner nicht,
Behüt uns dieses Jahr
Für Feuer, Pest und Kriegsgefahr!
Lass uns dein Wort, das helle Licht,
Noch rein und lauter brennen;
Gib unsrer Obrigkeit
Und dem gesamten Lande
Dein Heil des Segens zu erkennen;
Gib allezeit
Glück und Heil zu allem Stande.
Wir bitten, Herr, in deinem Namen,
Sprich: ja! darzu, sprich: Amen, Amen!

23] 6. CHORAL

Lass uns das Jahr vollbringen
Zu Lob dem Namen dein,
Dass wir demselben singen
In der Christen Gemein.
Wollst uns das Leben fristen
Durch dein allmächtig Hand,
Erhalt dein liebe Christen
Und unser Vaterland!
Dein Segen zu uns wende,
Gib Fried an allem Ende,
Gib unverfälscht im Lande
Dein seligmachend Wort,
Die Teufel mach zuschanden
Hier und an allem Ort!

5. RECITATIVE *Bass*

And as you have said, O Lord,
Ask only in my name,
Then everything is yes! and amen!
So we implore you,
O saviour of all the world,
Do not renounce us any longer,
Protect us this year
From fire, pestilence and the danger of war!
May your word, the bright light,
Burn ever pure and brighter for us;
Grant that our government
And the entire country
May recognize the salvation of your blessing;
Give at all times
Happiness and salvation everywhere.
We ask, Lord, in your name,
Say yes to this! Say amen, amen!

6. CHORALE

Let us complete the year
By praising your name,
So we might sing the same name
In the Christian congregation.
If you want us to endure in life,
Through your almighty hand,
Protect your dear Christians
And our native land!
Grant us your blessing,
Grant peace everywhere
Grant in this country, unadulterated,
Your word that brings blessing,
Subdue the devils
Here and everywhere!

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: September 2010 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Tuner: Akimi Hayashi (positif organ & cembalo); Matthieu Garnier (organ, BWV 188)
Producer: Thore Brinkmann
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
Post-production: Editing: Bastian Schick
Mixing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2010, © Masaaki Suzuki 2011
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
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.

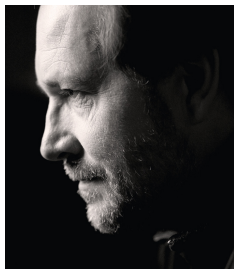
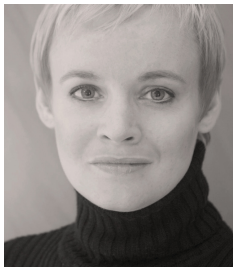
If we have no representation in your country, please contact:

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-SACD-1891 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



Rachel Nicholls
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij