

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch

BWV 37 Wer da gläubet und getauft wird

BWV 104 Du Hirte Israel, höre

BWV 166 Wo gehest du hin?

19

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 19: Leipzig 1724

Cantata No. 86, 'Wahrlich, wahrlich, ich sage euch', BWV 86**12'47****Kantate zum Sonntag Rogate (14. Mai 1724)**

Text: [1] Johannes 16, 23; [2, 4, 5] anon.; [3] Georg Grünwald, 1530; [6] Paul Speratus, 1523

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

- | | | |
|-----|---|-------------|
| [1] | 1. Arioso (Bass). <i>Wahrlich, wahrlich, ich sage euch...</i> | 2'18 |
| | <i>Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | |
| [2] | 2. Aria (Alto). <i>Ich will doch wohl Rosen brechen...</i> | 4'47 |
| | <i>Violino solo, Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [3] | 3. Chorale (Soprano choir). <i>Und was der ewig gütig Gott...</i> | 1'43 |
| | <i>Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Organo)</i> | |
| [4] | 4. Recitative (Tenor). <i>Gott macht es nicht gleichwie die Welt...</i> | 0'29 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [5] | 5. Aria (Tenor). <i>Gott hilft gewiß...</i> | 2'30 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | |
| [6] | 6. Chorale. <i>Die Hoffnung wart' der rechten Zeit...</i> | 0'52 |
| | <i>Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | |

Cantata No. 37, 'Wer da gläubet und getauft wird', BWV 37**15'31****Kantate zum Himmelfahrtsfest (18. Mai 1724)**

Text: [1] Markus 16, 16; [2, 4, 5] anon.; [3] Philipp Nicolai, 1599; [6] Johann Kohlrose, um 1535

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

- | | | |
|-----|--|-------------|
| [7] | 1. Chorus. <i>Wer da gläubet und getauft wird...</i> | 2'23 |
| | <i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | |
| [8] | 2. Aria (Tenor). <i>Der Glaube ist das Pfand der Liebe...</i> | 5'28 |
| | <i>Violino solo*, Continuo (Violoncello, Organo) [*Violino Obbligato reconstructed by Masato Suzuki]</i> | |
| [9] | 3. Chorale (Soprano, Alto). <i>Herr Gott Vater, mein starker Held!...</i> | 2'56 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [10] | 4. Recitative (Bass). <i>Ihr Sterblichen, verlangt ihr...</i>
<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 0'57 |
| [11] | 5. Aria (Bass). <i>Der Glaube schaffi der Seele Flügel...</i>
<i>Oboe d'amore I, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 2'34 |
| [12] | 6. Chorale. <i>Den Glauben mir verleihe...</i>
<i>Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 1'02 |
-

Cantata No. 104, 'Du Hirte Israel, höre', BWV 104**17'53**

Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (23. April 1724)

Text: [1] Psalm 80, 1-2; [2, 3, 4, 5] anon.; [6] Cornelius Becker, 1598

Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [13] | 1. Chorus. <i>Du Hirte Israel, höre...</i>
<i>Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 4'25 |
| [14] | 2. Recitative (Tenor). <i>Der höchste Hirte sorgt vor mich...</i>
<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | 0'37 |
| [15] | 3. Aria (Tenor). <i>Verbirgt mein Hirte sich zu lange...</i>
<i>Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo)</i> | 3'22 |
| [16] | 4. Recitative (Bass). <i>Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise...</i>
<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | 0'57 |
| [17] | 5. Aria (Bass). <i>Beglückte Herde, Jesu Schafe...</i>
<i>Oboe d'amore I, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 7'24 |
| [18] | 6. Chorale. <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt...</i>
<i>Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 1'02 |
-

Cantata No. 166, 'Wo gehest du hin?', BWV 166**16'05**

Kantate zum Sonntag Cantate (7. Mai 1724)

Text: [1] Johannes 16, 5; [2, 4, 5] anon.; [3] Bartholomäus Ringwaldt, 1582;

[6] Ämilija Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt, 1686

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

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [19] | 1. Aria (Bass). <i>Wo gehest du hin?</i>
<i>Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 1'26 |
| [20] | 2. Aria (Tenor). <i>Ich will an den Himmel denken...</i>
<i>Oboe, Violino I solo, Continuo (Violoncello, Contrabasso, Organo)</i> | 6'54 |

- | | | |
|------|--|-------------|
| [21] | 3. Chorale (Soprano choir). <i>Ich bitte dich, Herr Jesu Christ...</i>
<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 2'38 |
| [22] | 4. Recitative (Bass). <i>Gleichwie die Regenwasser bald verfließen...</i>
<i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | 0'52 |
| [23] | 5. Aria (Alto). <i>Man nehme sich in acht...</i>
<i>Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 3'09 |
| [24] | 6. Chorale. <i>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!...</i>
<i>Oboe, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)</i> | 0'56 |
-

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists: **Yukari Nonoshita**, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;
Makoto Sakurada, tenor; **Stephan MacLeod**, bass

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

NEC

Tuner: Toshihiko Umeoka

Recording data: 2001-06-30 / 07-04 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann
Neumann microphones; Studer 962 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Dirk Lüdemann

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover texts: © Klaus Hofmann 2001; © Masaaki Suzuki 2002

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

German translation: Horst A. Scholz

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • ax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 • e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

Bach Collegium Japan

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita * Yoshie Hida Mihoko Hoshikawa Naoco Kaketa
Alto:	Robin Blaze * Tamaki Suzuki Yukie Tamura Sumihito Uesugi
Tenore:	Makoto Sakurada * Hiroyuki Harada Satoshi Mizukoshi Yosuke Taniguchi
Basso:	Stephan MacLeod * Yoshiya Hida Tetsuya Oh'i Chiyuki Urano

Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Oboe:	Masamitsu San'nomiya [BWV 86, 37, 104, 166: Oboe & Oboe d'amore I] Atsuko Ozaki [BWV 37,104: Oboe & Oboe d'amore II / BWV 86: Oboe da caccia] Koji Ezaki [BWV 86: Oboe d'amore II / BWV 104: Oboe da caccia]
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [BWV 86 & 37 solo] Paul Herrera Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada Yuko Araki Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki Mime Yamahiro
Contrabasso:	Seiji Nishizawa
Fagotto:	Seiichi Futakuchi
Organo:	Masaaki Suzuki Naoko Imai

[13] - [19] Du Hirte Israel, höre
(Give ear, O shepherd of Israel), BWV 104

The second Sunday after Easter has long been known by the name of 'Misericordias Domini'. These are the Latin opening words of the introitus that is sung at the beginning of the main church service, and mean 'The good things of the Lord'. The good things of the Lord, in a special sense, are also the subject of the two Bible readings for that Sunday: the lesson (1 Peter 2, 21-25) and gospel reading (John 10, 12-14) speak with the imagery of a parable about Jesus as the good shepherd, and about the faithful as the sheep entrusted to him. Today the cantata text (its author's identity is unknown) is no longer easy to understand; for the opening of the cantata, it takes a text from the Old testament, from the beginning of Psalm 80: 'Du Hirte Israel[s], höre, der du Joseph hütetest wie der Schafe, erscheine, der du sitztest über Cherubim' ('Give ear, O shepherd of Israel, thou that leadest Joseph like a flock; thou that dwellest between the cherubims, shine forth.'). It is a festive, beseeching call upon God as the shepherd who watches over his people – in the psalm the people of Israel, and in the cantata (now conceived in New Testament terms) all the believers who make up God's people. The message of the following tenor recitative (second movement) is filled with certainty and confidence: it opens with the words 'Der höchste Hirte sorgt für [vor] mich' ('The highest shepherd looks after me'), and at the end, as though in conclusion, there is the Bible quotation 'Gott ist getreu' ('God is faithful'; 1 Corinthians 10, 13). The tenor aria (third movement) deals with the situation of the faithful man who has, as it were, lost sight of the shepherd: he seeks him, calls out and shouts to him, and finds comfort and salvation in the word of God. The following bass recitative (fourth movement) makes an immediate allusion to this: 'Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise' ('Yes, this word is the food of my soul'). God's word is 'Labсал' ('refreshment') and 'des Himmels Vorschmack' ('a foretaste of heaven'). This idea is developed further in the bass aria (fifth movement): for a Christian, the 'Welt' ('world'), earthly life, is to some degree already 'ein Himmelreich' ('a paradise'), because he can already now experience 'Jesu Güte' ('the good things of Jesus') and, thus encouraged, can hope for the time after his death. The concluding chorale strophe, based on Psalm 23 ('Der Herr ist

mein Hirte, mir wird nichts mangeln' ['The Lord is my shepherd; I shall not want']) by Cornelius Becker (1598), once again professes trust in God and follows this up with the idea that God's 'Wort der Gnaden' ('the blessed word of grace') provides true nourishment and refreshment of the soul.

The cantata text was plainly a source of inspiration for Bach. Since ancient times 'The shepherd and his world' has remained a frequently encountered artistic theme, and it was a popular topic for music of the baroque period. In music, just like in poetry and painting, the world of the shepherd was transfigured and depicted as an Arcadian idyll; composers employed very specific stylistic means to portray it in music. At the mention of 'a shepherd's life', they thought of the sound of shawms, and tended to use flutes or oboes as, so to speak, sonic requisites. A popular technical device was the pedal point – long-held notes in the bass – as an allusion to the bagpipes, a typical shepherd's instrument with a drone reed that produces a constant bass note. Such pastoral idylls were by preference written in 6/8-time or a similar triple metre; they were performed at a moderate, flowing tempo, with a rocking motion, dance-like elegance and effusive grace.

All of this can be found in Bach's cantata for 23rd April 1724. The pastoral elements become immediately apparent in the introductory chorus: the orchestra acquires its special sonority from the use of three oboes. The bass line is determined in the first eight bars (and indeed later) by lengthy pedal points. And the metre is 3/4, with the crotchets divided into triplets – creating the effect of 9/8-time. All of this, however, is merely a backdrop for the real action. With the entry of the singers the movement gains a sort of archaic, festive quality: with words from the Old Testament God is called upon and beseeched to listen and to appear. Bach begins with the full choir; clearly, indeed imperiously, he emphasizes the supplicants' request: 'Höre – erscheine!' ('Give ear... shine forth'). Groups of voices detach themselves from the choral mass, and for a moment it all fans out. Then a fugue begins on the words: 'der du Joseph hütetest wie der Schafe' ('thou that leadest Joseph like a flock') – with a long, wonderfully broad *coloratura* on 'Schafe' ('flock') – and, as if from the background, as a counterpoint to the theme, we hear the call 'Erscheine' ('shine forth'), gradually swelling up and making its presence felt ever more insistently within the varied vocal

and instrumental texture. This procedure is repeated: once again there is an appeal, like at the beginning; once again there is a fugue, admittedly one that is varied and also intensified by the massed entries on the word 'Höre!' ('Give ear!'). This must have resounded for a long time in the ears of the people of Leipzig!

The tenor aria 'Verbirgt mein Hirte sich zu lange' ('If my shepherd hides from me too long') pays tribute to the pastoral theme by means of its scoring for two *oboi d'amore*. It also delights the listener with all sorts of flexible interpretations of the text – for instance with long notes on the word 'lange' ('long') or with harmonic irritations on 'allzu bange' ('too frightening'). The bass aria 'Beglückte Herde, Jesu Schafe' ('O fortunate herd of Jesus' sheep') is a pastorate straight out of the book, in 12/8-time and once again with a theme based on a pedal point. In the middle section Bach works with musical images, and his setting of the words 'sanften Todes-schlafes' ('a gentle sleep of death') is indeed unique.

The final chorale, as so often, generalizes the meaning of the cantata text. The song melody to which the strophe is sung is a well-known melody from 1523 by the Reformation theologian Nikolaus Decius for 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' ('Praise to the Holiest in the Height'), based on an old church 'Gloria'.

[19] - [24] Wo gehest du hin?

(Whither goest thou?), BWV 166

Bach's music for Cantata Sunday, which in 1724 fell on 7th May, surprises the listener with its opening movement for solo voice, even if its text comprised just four words – the question 'Wo gehest du hin?' ('Whither goest thou?'). It is repeated many times, varied and intensified. Even the instrumental line, with its faltering theme, seems to ask: 'Wohin, wohin?' ('Whither, whither?'). In Bach's time this was a considerable risk, a daring stroke from both the poet (whose identity, once again, we do not know) and the composer; at the very least it was an original, highly unconventional opening for a cantata. For Bach's audience in Leipzig, admittedly, not all of this was as surprising as it seems to us today: they had just heard the question 'Wo gehest du hin?' ('Whither goest thou?') in the gospel reading. The text prescribed for Cantata Sunday was John 16, 5-15, a passage from Jesus' farewell discourses, including the words spoken by Jesus to

his disciples: 'But now I go my way to him that sent me; and none of you asketh me, Whither goest thou?' The question is thus asked by Jesus himself – and, wholly in accordance with tradition, Bach gives it to the bass voice, the 'vox Christi'. What is remarkable is that Jesus' question is reinterpreted and is now posed to the congregation in church.

The beautiful tenor aria (second movement) provides the answer: 'Ich will an den Himmel denken' ('I want to think of heaven') – that is my goal. In thematic terms the oboe and solo violin are intimately related to the vocal line, and their musical motifs seem to anticipate, accompany and echo the text. In the middle section of the aria, Bach illustrates the words 'denn ich gehe oder stehe' ('whether I am coming or going') by means of an alternation between a striding melody and pauses on long notes. A device by the poet that should not be overlooked is that he takes up the opening question of the cantata and uses it as the culmination of the central part of the aria: 'Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?' ('Man, man, whither goest thou?') – so the beginning of the aria, which is now heard again as a *da capo*, must again be perceived as an answer. There is no avoiding the fact that Bach's cantata has not survived intact: the original solo violin part is lost; the part for the aria is missing and must be reconstructed for performance. Fortunately, however, we have an organ arrangement of the aria from the mid-19th century; we can be fairly certain that this cannot be traced back to Bach himself, but it was plainly based on the complete musical text. From this, at any rate, the lost part can be reconstructed in such a manner that it possesses a considerable degree of authenticity.

The chorale strophe presented by the soprano (third movement; text: Bartholomäus Ringwaldt, 1582; melody 'Herr Jesu Christ, du höchstes Gut' ['Lord Jesus Christ, the greatest good'], Görlitz 1587) is a prayer. Alluding to the text of the tenor aria, it asks Christ for guidance and the consolidation of one's own beliefs. Bach's three-part setting, almost an organ chorale scored for larger forces, is strict and thematically concentrated, of austere beauty and great seriousness.

The bass recitative (fourth movement) proceeds to a new idea and warns us that the good things of this world will not last. The alto aria (fifth movement) takes up this concept in a somewhat moralizing fashion, as was in vogue at the time when the Enlightenment was taking root among the bourgeoisie – you should be careful, especially when fortune seems to

smile upon you! In the instrumental introduction, and indeed throughout the aria, Bach makes the instruments 'laugh'; the solo alto confirms this mood with *coloraturas*. To those in the know, Bach indicates that the 'laughter' is hollow: at the moments of 'laughter', he constantly writes in parallel sixths and six-four chords, in what might be termed 'false' progressions or, as they said at the time, *falsobordone*.

Finally, with the well-known melody of the song 'Wer nur den lieben Gott läßt walten' ('Whosoever Submits to the God of Love'; Georg Neumark, 1641), we hear the first strophe of a song by Amalia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt (1686) that remains popular to this day, 'Wer weiß, wie nahe mir mein Ende' ('Who knows how close I am to my end') – as though in answer to the preceding aria.

[1] - [6] Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (Verily, verily I say unto you), BWV 86

Bach's cantata 'Wahrlich, wahrlich, ich sage euch' ('Verily, verily I say unto you'), first heard on Rogate Sunday 1724, which that year fell on 14th May, is to some extent a companion piece to 'Wo gehest du hin?' ('Whither goest thou?'), BWV 166, which was first played a week earlier. The text is clearly by the same author, and the overall structure is exactly the same: Bible text – aria – chorale – recitative – aria – chorale. Moreover, the Bible text is again taken from the Gospel reading for that Sunday, John 16, 23-30, from Jesus' farewell discourses: the words 'Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: so ihr den Vater um etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben' ('Verily, verily I say unto you, whatsoever ye shall ask the Father in my name, he will give it you'). This promise, according to the poet, also holds true if the Christian is threatened by suffering and distress; even if 'Dornen stechen' ('though I prick myself on the thorns': second movement). The chorale and recitative (third and fourth movements) confirm that God keeps his word; similarly, the following aria (fifth movement) states that 'Gott hilft gewiß' ('God surely helps') – although the poet adds the proviso that God does not always help immediately; sometimes 'wird gleich die Hilfe aufgeschoben, wird sie doch drum nicht aufgehoben' ('though we may have to wait for his help, yet it will never be removed'). The final chorale urges us to trust in God: 'Er weiß wohl, wenn's am besten ist' ('He well knows when will be best').

As he had done the previous week, Bach entrusts Jesus' opening words to the solo bass, but on this occasion he found a completely different, most unconventional solution: the movement is a sort of motet in which only the bass line is actually sung, while the other parts are played by the instruments of the orchestra. Stylistically, Bach alludes to the motets of the 16th and 17th centuries, and thus lends the piece an archaic quality; the writing is polyphonic throughout, and strictly imitative.

All the more surprising, therefore, is the alto aria 'Ich will doch wohl Rosen brechen' ('I would also wish to pick the roses'), a magnificent *concertante* piece with a brilliant solo violin part, the figurations of which bring to mind roses in bloom. Bach was plainly inspired to write its virtuoso broken chords by the words 'Rosen brechen' ('pick the roses'). Here, as in the cantata for the previous Sunday, the following chorale (from 'Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn' ['Come unto me, says the Son of God'] by Georg Grünwald, 1530) is allocated to the soprano. Here, however, the musical setting is richer, in four parts, with two instrumental *concertante* parts played by *oboi d'amore*. Bach develops the entire accompaniment from a single theme in a highly disciplined manner.

The tenor aria (fifth movement) is filled with joyful confidence. The vocal part and string orchestra render its striking musical motif in lively alternation; in the tenor part, this motif is associated with the words 'Gott hilft gewiß' ('God surely helps'), and it impresses itself upon the listener as the quintessence of the text's meaning. The work is rounded off by the eleventh strophe of the well-known hymn 'Es ist das Heil uns kommen her' ('The Saviour has come down to us') by Paul Speratus (1523).

[7] - [12] Wer da gläubet und getauft wird (He that believeth and is baptized), BWV 37

For the cantata he composed for Ascension Day 1724, which that year fell on 18th May, Bach once more turned to a text by the unknown poet who had previously provided the words for the cantatas 'Wo gehest du hin?' ('Whither goest thou?'; BWV 166) and 'Wahrlich, wahrlich, ich sage euch' ('Verily, verily I say unto you'; BWV 86): the text is arranged according to exactly the same pattern. At the beginning we find some of Jesus' words from the Gospel reading for that day

(Mark 16, 14-20) with its description of Christ's ascension: 'Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden' ('He that believeth and is baptized shall be saved'). This is followed by an aria (second movement), the text of which – alluding to the Biblical quotation – speaks of faith as the depository and sign 'der Liebe, die Jesus für die Seinen hegt' ('of the love that Jesus has for his own people'). Next comes another strophe from a hymn (third movement). In terms of content, this movement takes up an earlier theme; it is a hymn to the love of God. Like the works for Cantate and Rogate Sundays of 1724, this cantata's second half consists of a recitative, an aria and a final chorale. The recitative text (fourth movement) reveals that its author was a professional theologian: it is a brief summary of Lutheran doctrine with its rejection of justification by deeds. Good works alone count for nothing with God; on the contrary, 'macht der Glaube doch allein, daß wir vor Gott gerecht und selig sein' ('faith alone ensures that we are justified and blessed'). The aria (fifth movement), also a typical theologian's text, so to speak defines the relationship between baptism and faith. Finally, the chorale is a prayer for faith as a gift from God: 'Den Glauben mir verleihe an dein' Sohn Jesum Christ' ('Lend me faith in your son Jesus Christ').

It is surprising that Bach limited himself to such modest instrumental forces – strings and two *oboi d'amore* – in a work for such an important day; normally Ascension Day was marked with trumpets and drums. His restraint was no doubt a result of external circumstances that are unknown to us today. Bach compensates us for any lack of sonic splendour, however, with rich musical imagination. In the opening movement, the words of Jesus are this time not given to the bass alone but to the entire choir. This movement shows traces of the motet tradition, and is conceived in strict counterpoint, the instruments also playing an important part. It expresses a certain earnest joy, which is very well suited to the dogmatic meaning of the text. Bach remains objective, and does not lose himself in pictorial or emotional extravagances; only on the word 'getauft' ('baptized') does he find it impossible, as a child of his time, to resist illustrative *coloraturas* as an image of the trickling baptismal water.

Unfortunately the tenor aria 'Der Glaube ist das Pfand der Liebe' ('Faith is the depository of the love') shares the fate of the corresponding aria in 'Wo gehest du hin?' ('Whither

goest thou?'). BWV 166, 'Ich will an den Himmel denken' ('I want to think of heaven'): here, too, a solo violin part has gone astray. On this occasion, though, we have no help from an apocryphal organ arrangement; to reconstruct it, we have to place our entire trust in a creative feeling for Bach's style.

For the chorale strophe placed third, 'Herr Gott, Vater, mein starker Held' ('Lord God and Father, my mighty hero', Philipp Nicolai, 1599), Bach again finds a new solution. He reaches back to a genre established a hundred years earlier by one of his predecessors as Cantor of St. Thomas, Johann Hermann Schein (1586-1630), and sets the strophe as a choral concerto for two voices and *basso continuo*. The two vocal lines paraphrase, vary and ornament the chorale melody, but – and this is the innovation – the *basso continuo* also participates in presenting the melody; from this the *basso continuo* derives its own thematic development.

The bass recitative and aria (fourth and fifth movements) hardly require any commentary; in the aria, Bach illustrates the rising up of the soul on the wings of faith with numerous *coloraturas*. The simple and beautiful final chorale (Johann Kolrose, 1535) acquires its special, festive character from the way the individual lines of the text blossom forth melodically.

© Klaus Hofmann 2001

PRODUCTION NOTES

BWV 86

Unfortunately, none of the original parts of this work are extant; all that remains is Bach's own full score housed in the Berlin National Library (Mus. ms. Bach P 157). Since there are no surviving parts, the instrumentation in all but the second and third movements is uncertain. In line with the recommendation given in the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition), the first movement and the final movement require three string groups (first violin, second violin and viola) and *continuo*, complemented by two oboes *d'amore* in the fourth movement.

BWV 37

The only extant materials relating to this work are the original parts housed in the Berlin National Library (Mus. ms. Bach St 100); the original full score has been lost. These

parts can be divided into two groups. The first consists of three parts for first and second violins and continuo in transposed form copied by J.A. Kuhnau, Christian Gottlob Meissner and others, and the second comprises eight parts for soprano, alto, tenor, bass, first and second oboes, viola and continuo in the hand of Johann Ludwig Krebs. According to the recension notice (U12) in the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition), the first group of parts was used at the time of the first performance, while the second group was written for a second performance given in 1731. In other words, it seems likely that most of the parts used on the occasion of the first performance fell into disuse for some reason (another possibility is that they may have been lent out); the full score was still extant at the time, and the second group of parts was clearly copied from this full score. It may be surmised that the two violin parts remaining in this first group are so-called doublets (i.e. copies made from the parts of the section principals), written for the first performance, and are not the scores that were actually used by the principals.

This has important consequences for the second movement, Aria. This tenor aria is supposedly accompanied only by continuo, but detailed examination of the piece reveals that the continuo part in the prelude and the interlude of this piece is extremely simple and sparse. Furthermore, there are frequent exposed fifths between the continuo and the tenor part. It seems improbable that the third movement should then follow on from the second movement accompanied solely by continuo. One can therefore imagine that there might well have been an *obligato* part in this aria.

Assuming that this supposition is correct, the candidates for the *obligato* part among the instruments used in the cantata are violin and oboe – but, to judge from the previously mentioned materials, one may conclude that the violin was the instrument used. It therefore seems highly likely that the *obligato* was included in the part used by the principal violinist. But there is no evidence to suggest whether one or two violins were used for the *obligato*. We decided on this occasion to restore the *obligato* in a version for a single violin. Important hints were provided by the figures indicating the harmonies written in the continuo part transposed for performance on the organ. As is frequently the case, the harmonic figuring was done not by Bach but by the copyist. But considering the nature of the copying errors (for instance the

appearance of a meaningless figure 6 where a flat sign would have been expected), the harmonic figuring was clearly done not by the copyist, the copy being made from a version containing the figures. Accordingly, the score may be assumed to be trustworthy in places other than those where obvious copying errors have been made. The violin *obligato* part used here was reconstructed by Masato Suzuki, the present author's son.

BWV 104

The original full score of this cantata has also been lost and the work currently exists in the form of twelve parts only (Mus. ms. Bach St 17). There are no major performance problems presented by the work, although the original parts are full of inscriptions by Carl Friedrich Zelter (1758-1832), conductor of the Singakademie in Berlin during the early 19th century. The use of slurs in the first, third and fifth movements is highly confused. It is impossible from the notation alone to tell which of the indications in these scores can be ascribed to the composer, and the only solution therefore is to adopt those that appear most appropriate.

BWV 166

This work survives only as original parts in the Berlin National Library (Mus. ms. Bach St 108). There are ten parts for soprano, alto, tenor, bass, oboe, first and second violins, viola and continuo (an ordinary score and a score transposed for organ). The first violin part is in a different hand, suggesting that this was a doublet and was not intended for the principal player.

The parts indicate that the second movement is a tenor aria only with an oboe *obligato* and continuo, but reference should be made to the organ trio in G minor, BWV 584 Anh. 46 in connection with this piece. An anthology of music entitled *Der Orgelfreund: Ein practisches Hand- und Muster-Buch für alle Verehrer eines würdevollen Orgelspiels (The Organ Companion: A Practical Handbook and Model Book for All Admirers of Dignified Organ-Playing)* published by G.W. Körner and A.G. Ritter in Leipzig and Erfurt in 1842 includes an organ trio thought to have been composed by Bach. The music is very similar to that of the second movement of BWV 166; the musicologist R. Oppel discussed the connection between the two works in the Bach Yearbook in

1909. This trio consists of two *obbligato* voices and a pedal; the uppermost part is the same as the oboe part of BWV 166/2, while the pedal is the same as the continuo part of the same work. But a comparison of the central part with the aria reveals that although only a few passages coincide with the tenor part, the whole constitutes a non-existing part that was probably created by the arranger.

Alfred Dürr investigated this part in detail when preparing the text for the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition), however, and came to the conclusion that it was composed as the second *obbligato* part for the tenor aria, while the central part of the organ trio constitutes a weird mish-mash of this *obbligato* part and the tenor part. This makes it clear that this aria originally included two *obbligato* parts and that the arrangement in the form of the organ trio cannot be attributed to Bach himself. Furthermore, from the standpoint of the previously mentioned materials, the missing *obbligato* part was indisputably for violin and was written in the lost part intended for the principal violinist.

Restoration of the second *obbligato* part is possible with a fair degree of accuracy thanks to the organ trio as regards the main section (the A section in ABA form), but a creative approach is required for Section B, since only Section A is included in the organ trio. But consistent use of the same motifs throughout means that there are quite a few sections where one can make an educated guess as to what the music may originally have been. In this performance we employ the restoration contained in the *Neue Bach-Ausgabe* (New Bach Edition) together with several partial revisions.

© Masaaki Suzuki 2002

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

The Bach Collegium Japan is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its début in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording début in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

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

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oh'ita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her début at Rennes (as Cherubino in *The Marriage of Figaro*), she has sung numerous operatic rôles. Her repertoire ranges from medieval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under

Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

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

Born in 1971, **Stephan MacLeod**, bass-baritone, started his vocal studies in Geneva, continuing them at the Musikhochschule in Cologne and later in Lyon. His repertoire is varied, ranging from Renaissance and baroque music by way of Lieder to contemporary composers such as Philip Glass. Stephan MacLeod has performed with conductors such as Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken and Jésus Lopez-Cobos in most European countries and in other parts of the world.

13-19 Du Hirte Israel, höre, BWV 104

Der zweite Sonntag nach Ostern trägt von alters her den Namen „Misericordias Domini“. Es sind dies die lateinischen Anfangsworte des Introitus, der zu Beginn des Hauptgottesdienstes gesungen wird, und sie bedeuten „Die Güte des Herrn“. Von der Güte Gottes in einem speziellen Sinne handeln auch die beiden biblischen Lesungen des Sonntags: Epistel (1. Petrus 2, 21-25) und Evangelium (Johannes 10, 12-14) sprechen in gleichnishafter Bildlichkeit von Jesus als dem guten Hirten und von den Gläubigen als den ihm anvertrauten Schafen. Der heute nicht mehr ganz leicht zu verstehende Kantatentext (dessen Verfasser wir nicht kennen) greift für die Eröffnung der Kantate zurück auf einen Text aus dem Alten Testament, den Beginn des 80. Psalms: „Du Hirte Israel[s], höre, du der du Joseph hütest wie der Schafe, erscheine, der du sitztest über Cherubim“. Es ist ein feierlich-beschwörendes Herbeirufen Gottes als des Hirten, der über sein Volk wacht – im Psalm das Volk Israel, in der Kantate nun neuteamentlich gedacht, das Gottesvolk aller Gläubigen. Die Aussage des folgenden Tenor-Rezitativs (Satz 2) ist erfüllt von Gewißheit und Zuversicht: „Der höchste Hirte sorgt vor mich“, heißt es zu Beginn; und am Schluß steht, gleichsam als Fazit – und von Bach dann als Arioso besonders hervorgehoben – das Bibelwort „Gott ist getreu“ (1. Korinther 10, 13). Die Arie des Tenors (Satz 3) handelt von der Situation des Gläubigen, der den Hirten gleichsam aus den Augen verloren hat, ihn sucht, nach ihm ruft und schreit, und der Trost und Rettung findet in Gottes Wort. Das nachfolgende Baß-Rezitativ (Satz 4) knüpft hier unmittelbar an: „Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise“, verkündet es, Gottes Wort sei „Labsal“ und „des Himmels Vorschmack“. Dieser Gedanke wird in der Arie des Basses (Satz 5) weiter ausgeführt: Die „Welt“, das Diesseits, sei für den Christen in gewisser Weise schon „ein Himmelreich“, denn schon hier erfahre er „Jesu Güte“, und beglückt dürfe er hoffen auf die Zeit nach dem Tode. Die abschließende Choralstrophe aus der Nachdichtung des 23. Psalms („Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“) von Cornelius Becker (1598) nimmt das Bild vom Hirten und der Herde auf, bekennt sich noch einmal zum Vertrauen auf Gott und zeichnet den Gedanken nach, daß die wahre Nahrung und Erfrischung der Seele Gottes „Wort der Gnaden“ sei.

Der Kantatentext hat Bach sichtlich inspiriert. Der Hirte und seine Welt – das war und ist ein klassisches Thema der Künste seit der Antike und ein bevorzugter Gegenstand der Musik des Barock. Nicht anders als in der Dichtung und in der Malerei wurde auch in der Musik die Hirtenwelt zur arkadischen Idylle erklärt und von den Komponisten mit ganz bestimmten musikalischen Stilmitteln sozusagen „in Szene gesetzt“: Wo vom Hirtenleben die Rede war, dachte man an Schalmeynklänge, und so wurden gerne Flöten oder Oboen gleichsam als klingende Requisiten eingesetzt. Als satztechnisches Mittel beliebt waren Orgelpunkte – lang festgehaltene Grundtöne im Baß –, als Anspielungen auf ein typisches Hirteninstrument: den Dudelsack, bei dem eine Bordunpfeife einen ständig durchklingenden Baßton erzeugt. Bevorzugt wurden solche pastoralen Idyllen im Sechsstakttakt oder in einem anderen Dreiermetrum gesetzt, vorzutragen in einem gemäßigten fließenden Tempo, in wiegender Bewegung, mit tänzerischer Grazie und schwärmerischer Anmut.

All dies findet sich auch in Bachs Kantate zum 23. April 1724 wieder. Unmittelbar deutlich sind die pastoralen Züge beim Eingangsschor: Das Orchester erhält seine besondere Klangfärbung durch den Einsatz dreier Oboen. Den Baßverlauf bestimmen in den ersten acht Takten und auch danach immer wieder ausgedehnte Orgelpunkte. Und das Zeitalter ist das eines Dreivierteltakts mit triolisch unterteilten Vierteln (also im Effekt ein Neunachteltakt). Aber all dies ist gewissermaßen nur die „Kulisse“ für das eigentliche Geschehen. Mit dem Eintritt der Singstimmen gewinnt der Satz eine Art archaischer Feierlichkeit: Gott wird angerufen, beschworen zu hören und zu erscheinen, mit den Worten des Alten Testaments. Bach beginnt mit dem vollstimmigen Chor. Ganz deutlich, ja fordernd, hebt er das Anliegen der Betenden hervor: „Höre – erscheine!“ Aus dem Chorblick lösen sich Stimmgruppen, vorübergehend fächert das Ganze sich auf. Dann beginnt eine Fuge über den Textabschnitt „der du Joseph hütest wie der Schafe“ – mit einer langen, wunderbar weitgespannten Koloratur auf „Schafe“ –, und gleichsam aus dem Hintergrund – den Kontrapunkten zum Thema – klingt, allmählich answellend und immer dringlicher, in das vielfältige vokal-instrumentale Stimmengewebe hinein der Ruf: „Erscheine!“ Der Vorgang wiederholt sich: noch einmal die Anrufung in der Art des Anfangs, noch einmal die Fuge, variiert freilich und zudem intensiviert durch die blockhaften

Einwürfe: „Höre!“ Den Leipzignern müssen noch lange die Ohren geklungen haben!

Die Tenor-Arie „Verbirgt mein Hirte sich zu lange“ zolt der pastoralen Thematik in der Besetzung mit zwei Oboi d'amore Tribut. Im übrigen erfreut sie den Zuhörer mit allerhand plastischen Ausdeutungen des Textes, etwa mit langen Noten auf das Wort „lange“ oder mit harmonischen Irritationen bei „allzu bange“. Die Baßarie „Beglückte Herde, Jesu Schafe“ ist ein Pastorale, wie es im Buche steht, im Zwölfachteltakt und wieder mit einem Thema, das auf einem Orgelpunkt ruht. Im Mittelteil arbeitet Bach mit musikalischen Bildern, und wohl einzigartig ist, wie er das Wort vom „sanften Todesschlaf“ in Töne setzt.

Der Schlußchoral rückt die Aussage des Kantatentextes, wie so oft, ins Allgemeine. Die Liedweise, auf die die Strophe gesungen wird, ist die von dem Reformationstheologen Nikolaus Decius 1523 nach einem altkirchlichen „Gloria“ geschaffene wohlbekannte Melodie von „Allein Gott in der Höh sei Ehr“.

19-24 Wo gehest du hin?, BWV 166

Bachs Gottesdienstmusik für den Sonntag Cantate, den 7. Mai 1724, überrascht den Zuhörer mit einem solistischen Eingangssatz, dessen Text überhaupt nur vier Wörter umfaßt, nämlich die Frage: „Wo gehest du hin?“. Sie wird vielfach wiederholt, variiert, intensiviert. Auch die Instrumente mit ihrem stockenden Thema scheinen zu fragen: „Wohin, wohin?“. Ein Wagnis war dies wohl damals, eine Kühnheit so wohl des Textdichters (den wir wiederum nicht kennen) wie des Komponisten, zumindest aber ein origineller, ganz ungewöhnlicher Kantatenbeginn. Für Bachs Leipziger Zuhörer war freilich daran nicht alles so überraschend wie für uns heute: Die Frage „Wo gehest du hin?“ hatten sie kurz zuvor schon in der Evangelienlesung gehört. Der für den Sonntag Cantate vorgeschriebene Text war Johannes 16, 5-15, ein Abschnitt aus den Abschiedsreden Jesu, wo es heißt: „Jesus sprach zu seinen Jüngern: Ich gehe hin zu dem, der mich gesandt hat, und niemand unter euch fraget mich: Wo gehest du hin?“ Jesus selbst stellt also die Frage, und ganz der Tradition entsprechend hat Bach sie der Baßstimme als der „Vox Christi“ anvertraut. Das Besondere allerdings ist, daß die Frage Jesu in der Kantate umgedeutet erscheint und nun den Gottesdienstbesuchern gestellt wird.

Die schöne Tenor-Arie (Satz 2) gibt die Antwort: „Ich will an den Himmel denken“ – das ist das Ziel meines Weges! Oboe und Solovioline sind mit der Singstimme thematisch auf das engste verknüpft, scheinen mit deren musikalischen Motiven den Text vor-, mit- und nachzusprechen. Im Mittelteil der Arie veranschaulicht Bach die Worte „denn ich gehe oder stehe“ als Wechsel von melodischer Schreitbewegung und Innehalten auf langen Noten. Ein Kunstgriff des Textdichters, der nicht übersehen werden sollte, besteht darin, daß er die Eingangsfrage der Kantate aufgreift und den Arienmittelteil in die Frage münden läßt: „Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?“ – so daß der als Dacapo-Teil wiederkehrende Arienanfang neuerlich als Antwort empfunden werden muß. – Nicht zu verschweigen ist, daß Bachs Kantate Fragment ist: Die originale Soloviolinstimme ist verloren, der Part zu der Arie fehlt und kann nur durch Rekonstruktion wiedergewonnen werden. Glücklicherweise hat sich aber aus dem mittleren 19. Jahrhundert ein Orgelarrangement der Arie erhalten, das zwar mit Sicherheit nicht auf Bach zurückgeht, dessen Bearbeiter aber offenbar noch der vollständige Notentext vorgelegen hat. Aus ihm aber läßt sich immerhin die verlorene Stimme soweit rekonstruieren, daß das Ergebnis ein hohes Maß an Authentizität besitzt.

Die vom Sopran vorgetragene Choralstrophe (Satz 3; Text: Bartholomäus Ringwaldt, 1582; Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, Görlitz 1587) ist ein Gebet. Anknüpfend an den Text der Tenor-Arie wird Christus um die Lenkung und Festigung der eigenen Gedanken gebeten. Bachs dreistimmiger Satz, fast ein ausinstrumentierter Orgelchoral, ist streng, thematisch konzentriert, von herber Schönheit und von großem Ernst.

Das Baß-Rezitativ (Satz 4) leitet über zu einem neuen Gedanken und warnt: Das Glück dieser Welt ist nicht von Dauer! Hier knüpft die Alt-Arie (Satz 5) an, etwas moralisierend, wie die damals aufkeimende bürgerliche Aufklärung es liebte: Vorsicht, gerade dann, wenn dir das Glück lacht! Bach läßt in der instrumentalen Einleitung und die ganze Arie hindurch die Instrumente „lachen“, der Soloalt stimmt dann mit seinen Koloraturen ein. Für den Kenner hat Bach angedeutet, daß es ein falsches Lachen ist: Immer wieder führt er die Stimmen an den „lachenden“ Stellen in parallelen Sext- und Quartsextakkorden, in sozusagen „falschen“ Fortschreitungen, als, wie man damals sagte, „Falschordone“.

Den Beschluß bildet – verbunden mit der wohlbekannten Melodie des Liedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Georg Neumark, 1641) – die erste Strophe des heute noch viel gesungenen Liedes von Ámilia Juliana von Schwarzbürg-Rudolstadt (1686) „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ – gleichsam als Antwort auf die vorausgegangene Arie.

[1] - [6] Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, BWV 86

Bachs am Sonntag Rogate, dem 14. Mai 1724, zum ersten Mal erklingende Kantate „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ ist gewissermaßen ein Zwillingswerk zu der eine Woche zuvor aufgeführten „Wo gehest du hin?“ (BWV 166). Der Text stammt offenbar aus derselben Dichtfeder; die äußere Anlage ist genau dieselbe: Bibelwort – Arie – Choral – Rezitativ – Arie – Choral. Dabei ist das einleitende Bibelwort wieder dem Evangelium des Sonntags entnommen, Johannes 16, 23-30, aus den Abschiedsreden Jesu. Es ist das Wort: „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: so ihr den Vater um etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben“. Diese Verheißung gelte auch dort, sagt der Textdichter, wo den Christen Leid und Not bedrängen, wo ihn „Dornen stechen“ (Satz 2). Gott hält Wort, er löst seine Versprechen ein, bekräftigen Choral und Rezitativ (Satz 3 und 4). „Gott hilft gewiß“, heißt es in demselben Sinne auch in der folgenden Arie (Satz 5); allerdings, so schränkt der Textdichter ein, hilft Gott nicht immer sogleich, sondern bisweilen wird „die Hülfe aufgehoben, ... doch drum nicht aufgehoben“. Der Schlußchoral ermahnt zu Gottvertrauen: „Er weiß wohl, wenn's am besten ist“.

Bach hat das einleitende Jesuswort wie eine Woche zuvor dem Solobaß anvertraut, dafür aber eine ganz andere, höchst eigenwillige kompositorische Lösung gewählt: Der Satz ist eine Art Motette, bei der nur die Baßstimme gesungen wird, die übrigen Stimmen aber von den Instrumenten des Orchesters gespielt werden. Stilistisch knüpft Bach an die Motettenkunst des 16. und 17. Jahrhunderts an, was dem Stück einen archaisierenden Zug verleiht; auch ist der Satz durchgehend polyphon und streng imitatorisch gehalten.

Um so mehr überrascht dann die Alt-Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen“, ein glänzendes, konzertantes Stück mit einem brillanten Soloviolinpart, bei dessen Figurenwerk man wohl an blühende Rosen zu denken hat und zu dessen virtuosen Akkordbrechungen Bach offenbar durch die Text-

wendung „Rosen brechen“ angeregt worden ist. Der folgende Choral (aus „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ von Georg Grünwald 1530) ist auch hier, wie in der Kantate vom Vorsontag, dem Sopran zugeteilt. Der musikalische Satz allerdings ist reicher, vierstimmig, es konzertieren nun zwei instrumentale Oberstimmen, besetzt mit Oboi d'amore. Mit einer gewissen Strenge entwickelt Bach den gesamten Beileitsatz aus einem einzigen Thema.

Die Tenor-Arie (Satz 5) ist erfüllt von freudiger Zuversicht. In lebhaftem Wechsel rufen und spielen Singstimme und Streichorchester einander immer wieder das markante Motiv zu, das in der Tenorpartie mit den Worten „Gott hilft gewiß“ verbunden ist und sich dem Hörer gleichsam als Quintessenz der Textaussage einprägt. Den Beschluß bildet die elfte Strophe des bekannten Kirchenliedes „Es ist das Heil uns kommen her“ von Paul Speratus (1523).

[7] - [12] Wer da gläubet und getauft wird, BWV 37

Für die Kantate zum Fest Christi Himmelfahrt am 18. Mai 1724 griff Bach erneut auf die Textdichtung des unbekannten Verfassers zurück, der schon die Vorlagen für die Kantaten „Wo gehest du hin?“ (BWV 166) und „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch“ (BWV 86) geschaffen hatte. Der Text ist genau nach dem gleichen Muster angelegt. Am Anfang steht ein Jesuswort aus der Evangelienlesung des Tages – Markus 16, 14-20 mit der Schilderung der Himmelfahrt Jesu –: „Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden“. Eine Arie schließt sich an (Satz 2), deren Text, an das Bibelwort anknüpfend, vom Glauben handelt als dem Unterpfand und Zeichen „der Liebe, die Jesus für die Seinen hegt“. An dritter Stelle folgt wieder eine Kirchenliedstrophe (Satz 3), inhaltlich ihrerseits ein vorausgegangenes Stichwort aufnehmend, ein Hymnus auf die Liebe Gottes. Die zweite Hälfte der Kantate besteht, wie bei den Werken auf Cantate und Rogate 1724, aus einem Rezitativ, einer Arie und einem Schlußchoral. Der Rezitativtext (Satz 4) verrät den professionellen Theologen, es ist eine knappe Zusammenfassung der lutherischen Lehre mit ihrer Ablehnung der „Werkgerechtigkeit“: Nicht gute Werke zählen vor Gott, vielmehr „macht der Glaube doch allein, daß wir vor Gott gerecht und selig sein“. Die Arie (Satz 5), auch sie ein typischer Theologentext, definiert gleichsam das Verhältnis von Taufe und Glaube. Und am Schluß steht mit dem Choral ein Gebet um den Glauben

als Geschenk Gottes: „Den Glauben mir verleihe an dein“ Sohn Jesum Christ“.

Es überrascht, daß Bach für den hohen Festtag sich auf die bescheidene Orchesterbesetzung mit Streichern und zwei Oboi d'amore beschränkt – normalerweise wurde der Tag der Himmelfahrt des Herrn mit Trompeten und Pauken begangen. Ursache der Zurückhaltung waren wohl, wie so oft, äußere Umstände, die wir heute nicht kennen. Aber Bach entschädigt seine Hörer für die fehlende Klangpracht mit reicher musikalischer Gestaltung. Im Eingangssatz wird das Jesuswort diesmal nicht solistisch vom Baß allein, sondern vom gesamten Chor vorgetragen. Der Satz trägt Stützfiguren der Motettentradition, ist sehr kontrapunktisch konzipiert, allerdings mit starkem Anteil der Instrumente. Der Ausdruck ist der einer gewissen freudigen Ernsthaftigkeit, die der dogmatischen Textausage sehr wohl ansteht; Bach bleibt dabei sachlich, verliert sich nicht in bild- und affekthaften Extravaganzen, nur bei dem Wort „getauft“ kann er sich als Kind seiner Zeit illustrative Koloraturen, die das Trüfeln des Taufwassers nachzeichnen, nicht versagen.

Die Tenor-Arie „Der Glaube ist das Pfand der Liebe“ teilt bedauerlicherweise das Schicksal der entsprechenden Arie in „Wo gehest du hin?“ (BWV 166). „Ich will an den Himmel denken“: Auch hier ist eine Soloviolinstimme verloren gegangen. Leider kommt diesmal kein apokryphes Orgel-Arrangement zu Hilfe; für die Rekonstruktion ist man also ganz auf ein an Bach geschultes, kreatives Stilgefühl angewiesen.

Für die an dritter Stelle stehende Choralstrophe „Herr Gott, Vater, mein starker Held“ (Philipp Nicolai, 1599) findet Bach wiederum eine neue Lösung. Er greift weit zurück auf eine hundert Jahre zuvor von seinem Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat Johann Hermann Schein (1586-1630) begründete Gattung und setzt die Strophe als Choralkonzert für zwei Singstimmen und Generalbaß, wobei die beiden Singstimmen die Choralmelodie paraphrasieren, variieren, verzieren, aber auch der Generalbaß – und das ist neu – an der Choralmelodie teilhat und daraus eine eigene thematische Entwicklung ableitet.

Baß-Rezitativ und -Arie (Satz 4-5) bedürfen kaum eines Kommentars; in der Arie hat Bach das Aufschwingen der Seele mit den Flügeln des Glaubens durch zahlreiche Koloraturen illustriert. Der schöne, schlichte Schlußchoral (Johann

Kolrose, 1535) erhält seinen besonderen, feierlichen Charakter durch das Ausschwingen der einzelnen Liedzeilen in Melismen.

© Klaus Hofmann 2001

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

BWV 86

Leider gibt es zu diesem Werk keine originalen Stimmsätze; allein Bachs eigenhändige Partitur wird in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. Bach P 157) aufbewahrt. Aus diesem Grund ist – sieht man von den Sätzen 2 und 3 ab – die Instrumentation nicht verbürgt. Gemäß der Empfehlung der Neuen Bach-Ausgabe erfordern der erste Satz und der Schlußsatz drei Streichergruppen (Erste und Zweite Violine und Viola) und Continuo, die im vierten Satz durch zwei Oboi d'amore ergänzt werden.

BWV 37

Die Originalstimmen zu diesem Werk befinden sich ebenfalls im Besitz der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. Bach St 100); die originale Partitur ist verloren. Die Stimmen lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Die erste besteht aus drei Stimmen für Erste und Zweite Violine sowie Continuo in transponierter Fassung, die von J.A. Kuhnau, Christian Gottlob Meissner und anderen kopiert wurden, während die zweite acht Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Erste und Zweite Oboe, Viola und Continuo in der Handschrift von Johann Ludwig Krebs umfaßt. Die editorischen Hinweise in der Neuen Bach-Ausgabe (I/12) besagen, daß der erste Stimmensatz für die Uraufführung und der zweite für eine neuerliche Aufführung im Jahr 1731 verwendet wurde. Anders gesagt: Es ist wahrscheinlich, daß die meisten Stimmen der Erstaufführung aus einem unbekannten Grund nicht verwendet wurden (möglich auch, daß sie vielleicht verliehen waren); der zweite Stimmensatz wurde offenkundig aus der damals noch vorhandenen Partitur kopiert. Es darf vermutet werden, daß es sich bei den beiden überlieferten Violinstimmen des ersten Stimmensatzes um sogenannte „Dubletten“ handelt (d.h. um Kopien der Stimmführerpartien) und nicht um die tatsächlichen Noten der Stimmführer.

Dies hat bedeutende Konsequenzen für den zweiten Satz (Aria). Diese Tenorarie wird vermutlich nur vom Continuo begleitet, doch zeigt die genaue Untersuchung des Stücks, daß der Continuoart im Vor- und Zwischenspiel äußerst spärlich und schlicht ist. Außerdem gibt es häufig Quintparallelen zwischen Continuo und Tenor. Es scheint kaum wahrscheinlich, daß auf einen solchen Satz der dritte Satz mit bloßer Continuoabgleitung folgen sollte. Sehr wohl also mag diese Arie ursprünglich eine Obligatstimme enthalten haben.

Verfolgt man diese Annahme weiter, dann stößt man bei der Suche nach den Kandidaten für das Obligatinstrument auf Violine und Oboe – und die oben erwähnten Quellen legen nahe, daß es sich um die Violine handelt. Die Obligatstimme befand sich höchstwahrscheinlich in den Noten des Solo-geigers. Es gibt jedoch keinerlei Hinweise darauf, ob ein oder zwei obligate Geigen verwendet wurden. Wir haben uns hier für die solistische Version entschieden. Wichtige Hinweise lieferte die Generalbaßbezeichnung im Continuoart, der für die Orgel transponiert wurde. Wie so häufig stammt die Bezeichnung nicht von Bach, sondern vom Kopisten. Berücksichtigt man indes die Art der Übertragungsfehler (beispielsweise erscheint die Zahl 6 an einer Stelle, wo man ein *b* erwarten würde), so stammt die Bezeichnung sicherlich nicht vom Kopisten, sondern wurde von einer bereits bezifferten Fassung übernommen. Daher auch dürfte die Partitur bis auf die offenkundig fehlerhaften Stellen verläßlich sein. Die bei unserer Einspielung verwendete obligate Violinstimme wurde von Masato Suzuki, dem Sohn des Autors dieser Zeilen, rekonstruiert.

BWV 104

Die originale Partitur dieser Kantate ist ebenfalls verloren: zur Zeit existiert das Werk nur in Gestalt von zwölf Stimmen (Mus. ms. Bach St 17). Die Kantate bietet keine größeren Ausführungsprobleme, wenigstens Carl Friedrich Zelter (1758-1832), der Leiter der Berliner Singakademie, die originalen Stimmen mit zahllosen Einträgen versehen hat. Der Gebrauch von Bindebögen im ersten, dritten und fünften Satz ist recht konfus. Anhand der Notation allein ist es unmöglich zu klären, welche Zeichen auf den Komponisten zurückgehen – die einzige Lösung ist mithin, die offenkundig geeignetsten zu wählen.

BWV 166

Dieses Werk ist nur als originaler Stimmensatz in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. Bach St 108) erhalten. Er besteht aus zehn Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Oboe, Erste und Zweite Violine, Viola und Continuo (alternativ transponiert für Orgel). Die Stimme der Ersten Geige stammt von einer anderen Hand, so daß es sich wahrscheinlich um eine Doublette der Stimmführerpartie handelt.

Den Stimmen nach zu urteilen, handelt es sich beim zweiten Satz um eine Tenorarie mit obligater Oboe und Continuo. In diesem Zusammenhang sei freilich auf das *Orgel-Trio g-moll* BWV 584 Anh. 46 verwiesen. Ein Sammelband mit dem Titel *Der Orgelfreund: Ein practisches Hand- und Muster-Buch für alle Verehrer eines würdevollen Orgelspiels*, der 1842 von G.W. Körner und A.G. Ritter in Leipzig und Erfurt veröffentlicht wurde, enthält ein Orgel-Trio, das Bach zugeschrieben wird und dem zweiten Satz der Kantate BWV 166 sehr ähnlich ist. Der Musikwissenschaftler R. Oppel hat die Beziehungen zwischen diesen beiden Stücken 1909 im Bach-Jahrbuch dargelegt. Das Trio besteht aus zwei Obligat- und einer Pedalstimme; die Oberstimme entspricht der Oboenstimme in BWV 166/2, während die Pedalstimme mit dessen Continuoart identisch ist. Der Vergleich aber der Mittelstimme mit der Arie zeigt, daß es sich trotz gelegentlicher Übereinstimmung mit der Tenorpartie um eine wahrscheinlich vom Bearbeiter nachträglich hinzugefügte Stimme handelt.

Alfred Dürr hat dieses Problem bei der Herausgabe im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe gründlich untersucht und kam zu dem Schluß, daß die Tenorarie eine zweite Obligatstimme enthielt, während die Mittelstimme des Orgel-Trios einen verrückten Mischmasch aus dieser Obligat- und der Tenorstimme darstellt. Dies zeigt, daß die Bearbeitung für Orgel-Trio nicht Bach selber zugeschrieben werden kann. In Anbetracht der geschilderten Quellsituation handelt es sich bei der fehlenden Obligatstimme zweifellos um eine Violinstimme, die zu der verlorenen Partie des Sologeigers gehörte.

Die Rekonstruktion der zweiten Obligatpartie ist dank des Orgel-Trios mit einiger Genauigkeit möglich – wenigstens, was den Hauptteil (den A-Teil dieser ABA-Form) betrifft. Der B-Teil freilich, der in der Orgelfassung nicht enthalten ist, verlangt eine kreative Herangehensweise. Dadurch, daß stets dieselbe Motivik verwendet wird, kann man bei ver-

schiedenen Abschnitten mit einiger Sicherheit angeben, wie sie ursprünglich ausgesehen haben mögen. Unserer Einspielung haben wir die (leicht revidierte) Fassung der Neuen Bach-Ausgabe zugrunde gelegt.

© Masaaki Suzuki 2002

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

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

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

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem

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

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannes-Passion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

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

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler

Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oh'ita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Nationale Universität für bildende Künste und Musik in Tokio absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

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

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Romeo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannes-*

Passion, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikkai-Oper.

Der Baßbariton **Stephan MacLeod**, 1971 geboren, begann sein Gesangsstudium in Genf und setzte es an den Musikhochschulen von Köln und Lyon fort. Sein Repertoire ist vielseitig: es reicht von Musik der Renaissance und des Barock über das Kunstlied bis zu zeitgenössischen Komponisten wie Philip Glass. Stephan MacLeod ist mit Dirigenten wie Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken und Jésus Lopez-Cobos in den meisten europäischen Ländern und in anderen Teilen der Welt aufgetreten.



[13] - [19] Du Hirte Israel, höre (Berger d'Israël, écoute) BWV 104

Le deuxième dimanche après Pâques a longtemps été appelé « Misericordias Domini ». Ce sont les mots latins d'ouverture de l'introit chanté au début du service principal et qui veulent dire « La miséricorde du Seigneur ». La miséricorde du Seigneur, dans un sens spécial, est aussi le sujet des deux lectures de la bible pour ce dimanche: l'épître (1 P 2, 21-25) et l'évangile (Jn 10, 12-14) qui raconte dans un langage imagé une parabole de Jésus comme étant le bon berger et les fidèles, comme le troupeau qui lui est confié. Le texte de la cantate d'aujourd'hui (l'identité de l'auteur est inconnue) n'est plus facile à comprendre; au début de la cantate se trouve un texte de l'Ancien Testament, tiré du début du psaume 79 (80) « Berger d'Israël, écoute, toi qui conduis Joseph, ton troupeau: respn-dis au-dessus des Kéroubim ». C'est un appel solennel et implorant à Dieu comme pasteur de son peuple – dans le psaume le peuple d'Israël est, dans la cantate (comme en

termes du Nouveau Testament), tous les croyants qui forment le peuple de Dieu. Le message du récitatif de ténor suivant (second mouvement) est rempli de certitude et de confiance: il s'ouvre sur les paroles « Der höchste Hirte sorgt vor mich » (« Le plus grand berger me garde ») et, à la fin, comme en conclusion, se trouve la citation de la bible « Gott ist getreu » (« Dieu est fidèle »; 1 Cor. 10, 13). L'aria de ténor (troisième mouvement) traite de la situation du fidèle qui aurait perdu le pasteur de vue: il le cherche, l'appelle, crie vers lui et trouve réconfort et salut dans la parole de Dieu. Le récitatif de basse suivant (quatrième mouvement) fait immédiatement allusion à ceci: « Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise » (« Oui, cette parole est la nourriture de mon âme »). La parole de Dieu est « Labsal » (« vigueur ») et « des Himmels Vorschmack » (« un avant-goût du ciel »). Cette idée est développée encore dans l'aria de basse (cinquième mouvement): pour un chrétien, le « Welt » (« monde »), la vie terrestre, est à un certain point déjà « ein Himmelreich » (« un paradis ») parce qu'il peut faire l'expérience maintenant déjà de « Jesu Güte » (« la bonté de Jésus ») et, ainsi encouragé, il peut espérer pour le temps après sa mort. La strophe terminale du choral, basée sur le psaume 23 (« Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln »/« Le Seigneur est mon berger, rien ne saurait me manquer ») de Cornelius Backer (1598), confesse encore une fois sa confiance en Dieu et poursuit cela avec l'idée que « Wort der Gnaden » (« la parole de grâce ») de Dieu fournit la vraie nourriture et la vraie boisson de l'âme.

Le texte de la cantate était simplement une source d'inspiration pour Bach. Depuis les temps anciens, « Le berger et son monde » était resté un thème artistique utilisé souvent et c'était un sujet populaire de musique sous le baroque. En musique, tout comme en poésie et en peinture, le monde du berger était transfiguré et décrit comme une idylle arcadienne; des compositeurs employaient des moyens stylistiques très spéciaux pour le décrire en musique. A la mention de « une vie de berger », ils pensaient aux sons de chalumeaux et utilisaient souvent des flûtes ou hautbois comme accessoires soniques pour ainsi dire. Une formule technique populaire était le point d'orgue – des notes longuement tenues à la basse – comme allusion aux cornemuses, un instrument pastoral typique avec un bourdon qui produit une note basse constante. De telles idylles pastorales étaient écrites de préférence en 6/8 ou en mesures composées semblables; elle étaient jouées en

tempo modéré, coulant, en mouvement berçant, avec une élégance dansante et une grâce expansive.

Tout cela se trouve dans la cantate de Bach pour le 23 avril 1724. Les éléments pastoraux deviennent immédiatement apparents dans le premier chœur: l'orchestre acquiert sa sonorité spéciale grâce à l'emploi de trois hautbois. La ligne de basse est déterminée dans les huit premières mesures (et suivantes bien sûr) par de longues pédales. Le chiffage affiche 3/4 – avec les noires divisées en triolets – créant l'effet de 9/8. Tout cela cependant n'est qu'une toile de fond pour l'action réelle. Avec l'entrée des chanteurs, le mouvement gagne une sorte de qualité festive archaïque: Dieu est invoqué et conjuré d'écouter et de se manifester. Bach commence avec le chœur au complet; il souligne la demande des suppliants avec netteté, impérieusement même: « Höre – erscheine! » (« Ecoute – montre-toi! ») Des groupes de voix se détachent de la masse chorale et, pendant un moment, tout se déploie. Puis une fugue commence sur les paroles: « der du Joseph hütetest wie der Schafe » (« toi qui conduis Joseph, ton troupeau ») – avec un long mélisme merveilleusement étiré sur « Schafe » (« troupeau ») – et, comme du fond, en tant que contrepoint au thème, on entend l'appel « Erscheine » (« Montre-toi ») qui se gonfle graduellement et fait sentir sa présence avec toujours plus d'insistance dans la structure vocale et instrumentale variée. Cette procédure se répète: on entend un autre appel, comme au début, puis une autre fugue, incontestablement variée et intensifiée par les entrées massées sur le mot « Höre! » (« Ecoute! ») Cela a dû résonner longtemps aux oreilles des gens de Leipzig!

L'aria de ténor « Verbirgt mein Hirte sich zu lange » (« Si mon berger se cache trop longtemps pour moi ») rend hommage au thème pastoral par son instrumentation pour deux hautbois d'amour. L'auditeur sera aussi ravi de la flexibilité d'interprétation du texte – par exemple avec des notes longues sur le mot « lange » (« longtemps ») ou des irritations harmoniques sur « allzu bange » (« trop apeuré »). L'aria de basse « Beglückte Herde, Jesu Schafe » (« O heureux troupeau des moutons de Jésus ») est une pastorale en règle en mesures à 12/8 et encore une fois avec un thème basé sur une pédale. Dans la section du milieu, Bach travaille avec des images musicales et sa mise en musique des mots « sanften Todeschlaf » (« un doux sommeil de mort ») est vraiment unique.

Comme c'est si souvent le cas, le choral final généralise la signification du texte de la cantate. L'air sur lequel la

strophe est chantée est une mélodie bien connue de 1523 du théologien réformateur Nikolaus Decius pour « Allein Gott in der Höh sei Ehr » (« Gloire à Dieu au plus haut des cieux ») basée sur un ancien « Gloria ».

19 - 24 Wo gehest du hin? (Où vas-tu?) BWV 166

La musique de Bach pour le dimanche « Cantate », qui tomba le 7 mai en 1724, surprend l'auditeur avec son premier mouvement pour voix solo, même si son texte ne renferme que quatre mots – la question « Wo gehest du hin » (« Où vas-tu? ») Elle est répétée plusieurs fois, variée et intensifiée. Même la ligne instrumentale, avec son thème entrecoupé, semble demander: « Wohin, wohin? » (« Où, où? ») C'était un risque considérable du temps de Bach, une audace de la part du poète (dont l'identité, encore une fois, n'est pas connue) et du compositeur; c'était à tout le moins un début original, très exceptionnel pour une cantate. Pour les auditeurs de Bach à Leipzig, il faut dire que ce n'était pas du tout aussi surprenant que cela nous semble à nous aujourd'hui: ils venaient juste d'entendre la question « Wo gehest du hin? » (« Où vas-tu? ») dans la lecture de l'évangile. Le texte recommandé pour le dimanche « Cantate » était Jean 16, 5-15, un passage du discours d'adieux de Jésus incluant les paroles de Jésus à ses disciples: « Maintenant je m'en vais vers celui qui m'a envoyé; et aucun de vous ne me demande: où vas-tu? » La question est ainsi posée par Jésus lui-même – et, entièrement fidèle à la tradition, Bach la donne à la basse, la « vox Christi ». Ce qui est remarquable est que cette question de Jésus soit réinterprétée et posée maintenant aux fidèles dans l'église.

La ravissante aria de ténor (second mouvement) fournit la réponse: « Ich will an den Himmel denken » (« Je veux penser au ciel ») – voilà mon but. En termes thématiques, le hautbois et le violon solo sont étroitement reliés à la ligne vocale et leurs motifs musicaux semblent annoncer, accompagner et faire écho au texte. Dans la section du milieu de l'aria, Bach illustre les paroles « denn ich gehe oder stehe » (« que je vienne ou que je m'en aille ») au moyen d'une alternance entre une mélodie à grands pas et des silences sur des notes longues. Une astuce du poète qui ne doit pas passer inaperçue est qu'il reprend la première question de la cantate et s'en sert comme sommet de la partie centrale de l'aria: « Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin? » (« Homme, homme, où vas-tu? ») – ainsi le début de l'aria, qui est main-

tenant réentendu comme un da capo, doit encore être perçu comme une réponse. On ne peut dénier le fait que la cantate n'a pas survécu intacte: la partie originale de violon solo est perdue; la partie pour l'aria est manquante et a dû être reconstruite pour l'exécution. Heureusement cependant, nous avons un arrangement pour orgue de l'aria datant du milieu du 19^e siècle; il est assez certain qu'il ne remonte pas à Bach lui-même mais qu'il repose simplement sur le texte musical complet. À partir de cela, la partie perdue peut être reconstruite de manière à posséder un degré considérable d'authenticité.

La strophe chorale présentée par le soprano (troisième mouvement; texte: Bartholomäus Ringwaldt, 1582; mélodie « Herr Jesu Christ, du Höchstes Gut »; Görlitz 1587) (« Seigneur Jésus Christ, bonté suprême ») est une prière. Faisant allusion au texte de l'aria de ténor, elle demande au Christ conseils et consolidation dans sa foi. L'arrangement à trois voix de Bach, presque un choral pour orgue instrumenté pour d'autres forces, est strict et concentré sur son thème, d'une beauté austère et d'un grand sérieux.

Le récitatif de basse (quatrième mouvement) passe à une autre idée et nous avertit que les bonnes choses de ce monde ne dureront pas. L'aria d'alto (cinquième mouvement) reprend ce concept de manière quelque peu moralisante, comme c'était à la mode à l'époque alors que le Siècle des lumières prenait pied dans la bourgeoisie – on dit de faire attention, surtout quand la fortune semble nous sourire! Dans l'introduction orchestrale et surtout tout au long de l'aria, Bach laisse les instruments « rire »; l'alto solo confirme cette humeur avec des coloraturas. Pour les initiés, Bach indique que le « rire » est jaune: au moments de « rire », il écrit constamment en sixtes parallèles et en accords en deuxième renversement, dans ce qu'on pourrait appeler « fausses » progressions ou, comme on disait en ce temps-là, en faux-bourdon.

On entend finalement, avec la mélodie bien connue de la chanson « Wer nur den lieben Gott lässt walten » (« Qui-conque se soumet au Dieu d'amour; Georg Neumark, 1641) la première strophe d'une chanson d'Amilia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt (1686) qui resta populaire jusqu'à ce jour « Wer weiss, wie nahe mir min Ende » (« Qui sait combien de temps il me reste à vivre ») – comme une réponse à l'aria précédente.

1 - 6 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch
(En vérité, en vérité, je vous le dis) BWV 86

La cantate « Wahrlich, wahrlich, ich sage euch » (« En vérité, en vérité, je vous le dis »), entendue pour la première fois le dimanche « Rogate » de 1724 qui tomba cette année-là le 14 mai, est en quelque sorte une pièce compagne de « Wo gehest du hin? » (« Où vas-tu? ») BWV 166 créée une semaine plus tôt. Le texte est nettement du même auteur et la structure générale est exactement la même: texte biblique – aria – choral – récitatif – aria – choral. De plus, le texte biblique est encore une fois tiré de l'évangile pour ce dimanche-là, Jean 16, 23-30, du discours d'adieux de Jésus: les paroles « Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: so ihr den Vater um etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben » (« En vérité, en vérité, je vous le dis, tout ce que vous demanderez à mon Père en mon nom, il vous l'accordera »). Selon le poète, cette promesse se réalise aussi si le chrétien est menacé par la souffrance et l'affliction, même si « Dornen stechen » (« Les épines me piquent »; second mouvement). Le choral et le récitatif (troisième et quatrième mouvements) confirment que Dieu garde sa parole; de même, l'aria suivante (cinquième mouvement) affirme que « Gott hilft gewiss » (« Dieu vient sûrement en aide ») – quoique le poète ajoute la restriction formelle que Dieu n'aide pas toujours immédiatement; parfois « wird gleich die Hilfe aufgeschoben, wird sie doch drum nicht aufgehoben » (« même si on doit attendre son aide, elle ne fera jamais défaut »). Le choral final exhorte à faire confiance à Dieu: « Er weiss wohl, wenn's am besten ist » (« Il sait très bien quand viendra le moment le plus favorable »).

Comme il l'avait fait la semaine précédente, Bach confia les premiers mots de Jésus à la basse solo mais, cette fois-ci, il trouva une solution complètement différente, très originale: le mouvement est une sorte de motet où seule la ligne de basse est effectivement chantée tandis que les autres parties sont jouées par les instruments de l'orchestre. Dans son style, Bach fait allusion aux motets des 16^e et 17^e siècles et prête ainsi à la pièce une qualité archaïque; l'écriture est polyphonique tout le long et strictement imitative.

C'est pourquoi on est d'autant plus surpris par l'aria d'alto « Ich will doch wohl Rosen brechen » (« Je voudrais aussi cueillir des roses »), une magnifique pièce concertante avec une brillante partie de violon solo dont les configura-

tions évoquent des roses en pleine floraison. Bach fut manifestement inspiré d'écrire ses accords brisés aux mots « Rosen brechen » (« cueillir des roses »). Ici, comme dans la cantate du dimanche précédent, le choral suivant (tiré de « Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn »/« Venez à moi, dit le Fils de Dieu » de Georg Grünwald, 1530) est alloué au soprano. Ici cependant, l'arrangement musical est plus riche, à quatre voix, avec deux parties instrumentales concertantes jouées par les hautbois d'amour. Bach développe l'accompagnement en entier à partir d'un seul thème d'une manière très disciplinée.

L'aria de ténor (cinquième mouvement) est rempli d'une joyeuse confiance. La partie vocale et l'orchestre à cordes en présentent le motif musical frappant en alternance animée; à la partie de ténor, ce motif est associé aux paroles « Gott hilft gewiss » (« Dieu aide sûrement ») et il se grave dans l'esprit de l'auditeur comme la quintessence de la signification du texte. L'œuvre se termine par la onzième strophe de l'hymne bien connue « Es ist das Heil uns kommen her » (« Le Sauveur est descendu vers nous ») de Paul Speratus (1523).

7 - 12 Wer da gläubet und getauft wird
(Celui qui croit et qui est baptisé) BWV 37

Pour la cantate qu'il composa pour l'Ascension qui, en 1724, tomba le 18 mai, Bach se tourna encore une fois vers un texte d'un poète inconnu qui lui avait déjà fourni les paroles des cantates « Wo gehest du hin? » (« Où vas-tu? »; BWV 166) et « Wahrlich, wahrlich, ich sage euch » (« En vérité, en vérité, je vous le dis »; BWV 86); le texte est arrangé selon exactement le même modèle. On trouve au début certaines des paroles de Jésus tirées de l'évangile du jour (Mc 16, 14-20) avec sa description de l'Ascension du Christ: « Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden » (« Celui qui croit et qui est baptisé sera sauvé »). Suit une aria (second mouvement) dont le texte – faisant allusion à la citation biblique – parle de la foi comme le dépôt et le signe « der Liebe, die Jesus für die Seinen hegt » (« de l'amour que Jésus porte à son peuple »). On entend ensuite une autre strophe d'une hymne (troisième mouvement). En termes de contenu, ce mouvement reprend un thème antérieur; c'est une hymne à l'amour de Dieu. Comme les œuvres pour les dimanches « Cantate » et « Rogate » de 1724, la seconde moitié de cette cantate consiste en un récitatif, une aria et un choral final. Le

texte du récitatif (quatrième mouvement) révèle que son auteur était un théologien professionnel: c'est un bref résumé de la doctrine luthérienne avec son rejet de la justification par les actes. Les bonnes œuvres seules ne comptent pour rien aux yeux de Dieu; au contraire, «macht der Glaube doch allein, dass wir vor Gott gerecht und selig sein» («seule la foi nous rend justes et saints devant Dieu»). L'aria (cinquième mouvement), lui aussi un texte typique de théologien, définit pour ainsi dire la relation entre le baptême et la foi. Finalement, le choral est une prière pour obtenir la foi comme don de Dieu: «Den Glauben mir verleihe an dein' Sohn Jesum Christ» («Prête-moi la foi en ton Fils Jésus Christ»).

Il est surprenant que Bach se soit limité à des forces instrumentales si modestes – cordes et deux hautbois d'amour – dans une œuvre pour un jour si important; le jour de l'Ascension était généralement souligné par des trompettes et tambours. La retenue de Bach est certainement le résultat de circonstances extérieures qui nous sont inconnues aujourd'hui. Bach compense cependant tout manque de splendeur sonique par une riche imagination musicale. Dans le premier mouvement, les paroles de Jésus sont données cette fois non pas à la basse seule mais au chœur en entier. Ce mouvement montre des traces de la tradition du motet et est conçu en contrepoint strict où les instruments tiennent aussi un rôle important. Il exprime une certaine joie sérieuse qui convient très bien à la signification dogmatique du texte. Bach reste objectif et ne se perd pas en extravagances d'images ou d'émotions; en bon enfant de son temps, Bach ne put résister à la tentation de doter le seul mot «getauft» («baptisé») de coloraturas explicatives comme une image du filet de l'eau baptismale.

Malheureusement, l'aria de ténor «Der Glaube ist das Pfand der Liebe» («La foi est l'entrepôt de l'amour») partage le sort de l'aria correspondante dans «Wo gehest du hin?» («Où vas-tu?») BWV 166, «Ich will an den Himmel denken» («Je veux penser au ciel»); ici aussi, une partie de violon solo a été égarée. Ici cependant, aucun arrangement apocryphe pour orgue ne vient nous aider; pour la reconstruire, nous devons entièrement nous fier à un sentiment créatif dans le style de Bach.

Pour la strophe de choral placée en troisième, «Herr Gott, Vater, mein starker Held» («Seigneur Dieu et Père, mon héros puissant»), Philipp Nicolai, 1599), Bach trouve encore

une nouvelle solution. Il retourne à un genre établi cent ans plus tôt par l'un de ses prédécesseurs comme Cantor de St-Thomas, Johann Hermann Schein (1586-1630), et il arrange la strophe comme un concerto choral pour deux voix et basso continuo. Les deux lignes vocales paraphrasent, varient et ornent la mélodie du choral mais – et c'est l'innovation – le basso continuo participe également à la présentation de la mélodie; à partir de cela, le basso continuo trouve son propre développement thématique.

Le récitatif de basse et l'aria (quatrième et cinquième mouvements) se passent presque de commentaires; dans l'aria, Bach illustre l'élévation de l'âme sur les ailes de la foi avec de nombreuses coloraturas. Le choral final, beau et simple (Kohann Kolrose, 1535) acquiert son caractère festif spécial grâce à la manière dont les lignes individuelles du texte s'épanouissent avec des mélismes.

© Klaus Hofmann 2001

NOTES SUR LA PRODUCTION

BWV 86

Malheureusement, aucune des parties originales de cette œuvre est encore existante; il ne reste que la partition complète de Bach gardée à la Bibliothèque Nationale de Berlin (Mus. ms. Bach P 157). Comme il n'y a plus de parties, l'instrumentation n'est certaine que dans les second et troisième mouvements. Suivant la recommandation donnée dans la *Neue Bach-Ausgabe* (Nouvelle Edition Bach), les premier et dernier mouvements demandent trois groupes de cordes (premiers violons, seconds violons et altos) et continuo complétés par deux hautbois d'amour dans le quatrième mouvement.

BWV 37

Les parties originales conservées à la Bibliothèque Nationale de Berlin (Mus. ms. Bach St 100) sont le seul matériel existant relatif à cette œuvre. Ces parties forment deux groupes. Le premier consiste en trois parties pour les premiers et seconds violons et continuo dans une forme transposée copiée par J.A. Kuhnau, Christian Gottlob Meissner et autres, et le second renferme huit parties pour soprano, alto, ténor, basse, premier et second hautbois, alto et continuo de la main de Johann Ludwig Krebs. Selon l'article du critique (I/12) dans

la *Neue Bach-Ausgabe* (Nouvelle Edition Bach), le premier groupe de parties fut utilisé au temps de la création tandis que le second groupe fut écrit pour une seconde exécution donnée en 1731. En d'autres mots, il semble probable que la plupart des parties utilisées à l'occasion de la création tombèrent en désuétude pour une raison quelconque (une autre possibilité est qu'elles pourraient avoir été prêtées); la partition au complet existait encore en ce temps et le second groupe de parties fut nettement copié à partir de cette partition complète. On pourrait présumer que les deux parties de violon gardées dans ce premier groupe sont des dits doublets (c'est-à-dire des copies faites à partir des parties des premiers de sections) écrits pour la création et non pas les partitions qui furent vraiment utilisées par les chefs de pupitre.

Cela a de graves conséquences pour le second mouvement, Aria. Cette aria de ténor est supposément accompagnée par le continuo seulement mais un examen détaillé de la pièce révèle que la partie de continuo dans le prélude et l'interlude de cette pièce est extrêmement simple et clairessemée. De plus, on trouve de fréquentes quintes exposées entre le continuo et la partie de ténor. Il semble improbable que le troisième mouvement ne suive pas le second accompagné seulement par le continuo. C'est pourquoi on peut imaginer qu'il pourrait bien y avoir eu une partie obligée dans cette aria.

En admettant que cette supposition soit juste, les candidats pour la partie obligée parmi les instruments utilisés dans la cantate sont le violon et le hautbois – mais, à en juger d'après le matériel mentionné précédemment, on peut en conclure que le violon fut l'instrument choisi. C'est pourquoi il semble fort probable que l'*obligato* fût inclus dans la partie utilisée par le premier violon. Il n'y a pourtant rien qui prouve qu'un ou deux violons fussent utilisés pour l'*obligato*. Nous avons décidé ici de reconstruire l'*obligato* dans une version pour violon seul. D'importantes allusions proviennent du chiffrage indiquant l'harmonie écrite dans la partie de continuo transposée pour exécution à l'orgue. Comme c'est souvent le cas, le chiffrage harmonique fut exécuté non par Bach mais par le copiste. Vu la nature des erreurs de copie par contre (par exemple l'apparition d'un 6 insignifiant où un bémol aurait été attendu), le chiffrage harmonique n'est pas l'œuvre du copiste puisque la copie a été faite à partir d'une version renfermant les chiffres. Par conséquent, on peut croire la partition fiable aux endroits autres que ceux où d'évi-

dentes fautes de copie ont été faites. La partie de violon obligé utilisée ici a été reconstruite par Masato Suzuki, fils du présent auteur.

BWV 104

La partition complète originale de cette cantate a aussi été perdue et l'œuvre n'existe présentement que sous la forme de douze parties seulement (Mus. ms. Bach St 17). L'œuvre ne présente pas de problème majeur d'exécution quoique les parties originales soient remplies d'annotations de Carl Friedrich Zelter (1758-1832), chef de la Singakademie à Berlin au début du 19^e siècle. L'emploi de liaisons dans les premier, troisième et cinquième mouvements porte beaucoup à confusion. Il est impossible, à partir de la notation seule, de dire laquelle des indications dans ces partitions peut être attribuée au compositeur et la seule solution est donc d'adopter celles qui semblent les plus appropriées.

BWV 166

Cette œuvre ne survit qu'en parties originales à la Bibliothèque Nationale de Berlin (Mus. ms. Bach St 108). Il s'y trouve dix parties pour soprano, alto, ténor, basse, hautbois, premier et second violons, alto et continuo (une partition ordinaire et une transposée pour orgue). La partie de premier violon est d'une main différente, suggérant qu'il s'agissait d'un doublet non destiné au premier pupitre.

Les parties indiquent que le second mouvement est une aria de ténor avec seulement hautbois obligé et continuo mais on se doit de mentionner le trio pour orgue en sol mineur BWV 584 Anh.46 en relation avec cette pièce. Une anthologie de musique intitulée *Der Orgelfreund: Ein praktisches Hand- und Muster-Buch für alle Verehrer eines würdevollen Orgelspiels* (Le manuel d'orgue: Un manuel pratique et livre modèle pour tous les admirateurs de digne jeu d'orgue) publié par G.W. Körner et A.G. Ritter à Leipzig et Erfurt en 1842 inclut un trio pour orgue que l'on croit avoir été composé par Bach. La musique est très semblable à celle du second mouvement du BWV 166; le musicologue R. Oppel discuta du lien entre les deux œuvres dans le *Bach Yearbook* (l'annuaire Bach) de 1909. Ce trio consiste en deux voix obligées et pédale; la partie supérieure est la même que celle de hautbois du BWV 166/2 tandis que la pédale est la même dans le continuo de la même œuvre. Mais une comparaison entre la

partie centrale et l'aria révèle que quoique quelques passages coïncident avec la partie de ténor, le tout constitue une partie non-existante qui fut probablement créée par l'arrangeur.

Alfred Dürr a cependant examiné cette partie en détail quand il prépara le texte pour la *Neue Bach-Ausgabe* (Nouvelle Edition Bach) et il en conclut qu'elle fut composée comme seconde partie obligée pour l'aria de ténor tandis que la partie centrale du trio pour orgue constitue un étrange mélange de cette partie obligée et de celle du ténor. Il est donc clair que cette aria renfermait à l'origine deux parties obligées et que l'arrangement en forme de trio pour orgue ne peut pas être attribué à Bach. De plus, du point de vue du matériel mentionné précédemment, la partie obligée manquante était indiscutablement pour violon et fut écrite dans la partie perdue destinée au premier violon.

La restauration de la seconde partie obligée est possible avec assez d'exactitude grâce au trio pour orgue quant à la section principale (la section A dans la forme ABA) mais un abord créatif est requis pour la section B puisque seule la section A est comprise dans le trio pour orgue. Mais un emploi conséquent des mêmes motifs tout au long indique qu'il y a quelques sections où on peut faire une supposition éduquée de ce que la musique pourrait avoir été. Nous utilisons ici la restauration renfermée dans la *Neue Bach-Ausgabe* (Nouvelle Edition Bach) alliée à plusieurs révisions partielles.

© Masaaki Suzuki 2002

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

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exé-

cution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

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

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Viel, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme "Enregistrements recommandés" de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18^e et 19^e siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la

composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay; elle a gagné des prix dans d'éminents concours. Depuis ses débuts à Rennes (comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la moderne avec une spécialité en chansons françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récita-

liste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestre experts en musique ancienne.

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

Né en 1971, **Stephan MacLeod**, baryton-basse, commença ses études vocales à Genève, les poursuivit à la Musikhochschule de Cologne et plus tard, à Lyon. Son répertoire est varié, s'étendant de la musique de la Renaissance et du baroque aux compositeurs contemporains comme Philip Glass en passant par les lieder. Stephan MacLeod a chanté sous des chefs comme Michel Corboz, Jos van Immerseel, Sigiswald Kuijken et Jésus Lopez-Cobos dans la plupart des pays européens et dans d'autres parties du monde.



Wahrlich, wahrlich, ich sage euch (Verily, verily I say unto you), BWV 86

1. ARIOSO *Baß*

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, so ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird er's euch geben.

2. ARIE *Alt*

Ich will doch wohl Rosen brechen,
Wenn mich gleich die itzt Dornen stechen.
Denn ich bin der Zuversicht,
Dass mein Bitten und mein Flehen
Gott gewiß zu Herzen gehen,
weil es mir sein Wort verspricht.

3. CHORAL *Sopran (Chor)*

Und was der ewig gütig Gott
In seinem Wort versprochen hat,
Geschworn bei seinem Namen,
Das hält und gibt er gewiß fürwahr.
Der helf uns zu der Engel Schar
Durch Jesum Christum, amen.

4. REZITATIV *Tenor*

Gott macht es nicht gleichwie die Welt,
Die viel verspricht und wenig hält;
Denn was er zusagt, muß geschehen,
Daß man daran kann seine Lust und Freude sehen.

5. ARIE *Tenor*

Gott hilft gewiß;
Wird gleich die Hilfe aufgeschoben,
Wird sie doch drum nicht aufgehoben.
Denn Gottes Wort bezeugt dies:
Gott hilft gewiß!

6. CHORAL

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
Was Gottes Wort zusaget,
Wenn das geschehen soll zur Freud,
Setzt Gott kein g'wissse Tage.
Er weiß wohl, wenn's am besten ist,
Und braucht an uns kein arge List;
Des solln wir ihm vertrauen.

1. ARIOSO *Bass*

Verily, verily I say unto you, whatsoever ye shall ask the Father in my name, he will give it you.

2. ARIA *Alto*

I would also wish to pick the roses
Though I prick myself on the thorns.
For I am confident of this
That my pleading and my beseeching
Go straight to the heart of God
For he has promised me this.

3. CHORALE *Soprano choir*

And what the eternally good God
Has promised by his word,
Has sworn by his name,
He truly gives, and it endures.
He helps us up to the host of angels
Through Jesus Christ, Amen.

4. RECITATIVE *Tenor*

God does not behave like the world,
Which promises much and keeps little;
For what he has promised must be granted,
So that we can see his delight and joy.

5. ARIA *Tenor*

God surely helps;
Though we may have to wait for his help,
Yet it will never be removed.
For the word of God shows this:
God surely helps!

6. CHORALE

Hope waits for the right moment,
For what God's word has promised,
When that joyful event will happen,
God does not give any specific day.
He well knows when will be best,
And does not treat us with trickery
So we should trust in him.

Wer da gläubet und getauft wird (He that believeth and is baptized), BWV 37

[7] 1. CHOR

Wer da gläubet und getauft wird, der wird selig werden.

[8] 2. ARIE *Tenor*

Der Glaube ist das Pfand der Liebe,
Die Jesus für die Seinen hegt.
Drum hat er bloß aus Liebestriebe,
Da er ins Lebensbuch mich schriebe,
Mir dieses Kleinod beigelegt.

[9] 3. CHORAL *Sopran, Alt*

Herr Gott Vater, mein starker Held!
Du hast mich ewig vor der Welt
In deinem Sohn geliebet.
Dein Sohn hat mich ihm selbst vertraut,
Er ist mein Schatz, ich bin sein Braut,
Sehr hoch in ihm erfreuet.
Eia!
Eia!
Himmlich Leben wird er geben mir dort oben;
Ewig soll mein Herz ihn loben.

[10] 4. REZITATIV *Baß*

Ihr Sterblichen, verlangt ihr,
Mit mir
Das Antlitz Gottes anzuschauen?
So dürft ihr nicht auf gute Werke bauen;
Denn ob sich wohl ein Christ
Muß in den guten Werken üben,
Weil es der ernste Wille Gottes ist,
So macht der Glaube doch allein,
Daß wir vor Gott gerecht und selig sein.

[11] 5. ARIE *Baß*

Der Glaube schafft der Seele Flügel,
Daß sie sich in den Himmel schwingt,
Die Taufe ist das Gnadensiegel,
Das uns den Segen Gottes bringt;
Und daher heißt ein selger Christ,
Wer gläubet und getauft ist.

1. CHORUS

He that believeth and is baptized shall be saved.

2. ARIA *Tenor*

Faith is the depository of the love
That Jesus has for his own people.
Therefore, out of the force of his love,
When he wrote my name in the book of life
He granted me this jewel.

3. CHORALE *Soprano, Alto*

Lord God and Father, my mighty hero!
You have always, before the world,
Loved me through your son.
Your son has himself trusted me,
He is my darling, I am his bride,
And rejoice highly in him.
Eia!
Eia!
He will grant me heavenly life there above;
My heart will praise him for eternity.

4. RECITATIVE *Bass*

You mortals, do you now demand
With me
To see the face of God?
Then you should not build on good works;
For though a Christian
Must practise good works
Because it is the earnest will of God,
Yet faith alone
Ensures that we are justified and blessed.

5. ARIA *Bass*

Faith makes wings for the soul
For it to rise up to heaven,
Baptism is the seal of grace
That the grace of God brings us;
And therefore the Christian is called blessed
Who believes and who has been baptized.

12 6. CHORAL

Den Glauben mir verleihe
An dein' Sohn Jesum Christ,
Mein Sünd mir auch verzeihe
Allhier zu dieser Frist.
Du wirst mir nicht versagen,
Was du verheißen hast,
Daß er mein Sünd tu tragen
Und lös mich von der Last.

6. CHORALE

Lend me faith
In your son Jesus Christ,
Forgive me my sins
Here at this time.
You would not fail me
In what you have promised,
That he will take my sins
And free me from my burdens.

Du Hirte Israel, höre (Give ear, O shepherd of Israel), BWV 104

13 1. CHOR

Du Hirte Israel, höre der du Joseph hüttest wie der Schafe,
erscheine, der du sitzt über Cherubim.

14 2. REZITATIV *Tenor*

Der höchste Hirte sorgt vor mich,
Was nützen meine Sorgen?
Es wird ja alle Morgen
Des Hirten Güte neu.
Mein Herz, so fasse dich,
Gott ist getreu.

15 3. ARIE *Tenor*

Verbirgt mein Hirte sich zu lange,
Macht mir die Wüste allzu bange,
Mein schwacher Schritt eilt dennoch fort.
Mein Mund schreit nach dir,
Und du, mein Hirte, wirkst in mir
Ein gläubig Abba durch dein Wort.

16 4. REZITATIV *Baß*

Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise,
Ein Labsal meiner Brust,
Die Weide, die ich meine Lust,
Des Himmels Vorschmack, ja mein alles heiße.
Ach! sammle nur, o guter Hirte,
Uns Arme und Verirrte;

1. CHORUS

Give ear, O shepherd of Israel, thou that leadest Joseph like a
flock; thou that dwellest between the cherubims, shine forth.

2. RECITATIVE *Tenor*

The highest shepherd looks after me,
What use is my sorrow?
Each morning
There are new good things of the shepherd.
My heart, take hold of the fact
That God is faithful.

3. ARIA *Tenor*

If my shepherd hides from me too long,
The desert seems too frightening,
My feeble step yet hurries along,
My mouth cries out for you,
And you, my shepherd, work within me,
A faithful father through your word.

4. RECITATIVE *Bass*

Yes, this word is the food of my soul,
Refreshment for my breast,
The meadow, which is my joy,
A foretaste of heaven, everything I long for.
Oh, simply gather, o good shepherd,
Us wretched and confused;

Ach laß den Weg nur bald geendet sein
Und führe uns in deinen Schafstall ein!

[17] 5. ARIE *Baß*

Beglückte Herde, Jesu Schafe,
Die Welt ist euch ein Himmelreich.
Hier schmeckt ihr Jesu Güte schon
Und hoffet noch des Glaubens Lohn
Nach einem sanften Todesschlaf.

[18] 6. CHORAL

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
dem ich mich ganz vertraue,
Zu Weid er mich, sein Schäflein, führt,
Auf schöner grünen Aue,
Zum frischen Wasser leit' er mich,
Mein Seel zu laben kräftiglich
Durchs selig Wort der Gnaden.

Oh let the road soon be ended
And lead us on into your fold!

5. ARIA *Bass*

O fortunate herd of Jesus' sheep,
The world is a paradise to you.
Here you can taste the good things of Jesus
And hope for the reward of faith
After a gentle sleep of death.

6. CHORALE

The Lord is my faithful shepherd,
In whom I trust,
He leads me like a lamb to the meadow,
To the rich green fields,
To fresh water he leads me,
My soul to rejoice greatly
Through the blessed word of grace.

Wo gehest du hin? (Whither goest thou?), BWV 166

[19] 1. ARIE *Baß*

Wo gehest du hin?

[20] 2. ARIE *Tenor*

Ich will an den Himmel denken
Und der Welt mein Herz nicht schenken.
Denn ich gehe oder stehe,
So liegt mir die Frag im Sinn:
Mensch, ach Mensch, wo gehst du hin?

[21] 3. CHORAL *Sopran (Chor)*

Ich bitte dich, Herr Jesu Christ,
Halt mich bei den Gedanken
Und laß mich ja zu keiner Frist
Von dieser Meinung wanken,
Sondern dabei verharren fest,
Bis daß die Seel aus ihrem Nest
Wird in den Himmel kommen.

1. ARIA *Bass*

Whither goest thou?

2. ARIA *Tenor*

I want to think of heaven
And not give my heart to the world.
Whether I am coming or going,
The question is always in my mind:
Man, man, whither goest thou?

3. CHORALE *Soprano choir*

I pray you, Lord Jesus Christ,
Please keep this thought in my mind
And never let me
Prevaricate from this intention,
But steadfastly keep to this,
Until the soul leaves its nest
And journeys to heaven.

22 4. REZITATIV *Baß*

Gleichwie die Regenwasser bald verfließen
Und manche Farben leicht verschießen,
So geht es auch der Freude in der Welt,
Auf welche mancher Mensch so viele Stücken hält;
Denn ob man gleich zuweilen sieht,
Daß sein gewünschtes Glück blüht,
So kann doch wohl in besten Tagen
Ganz unvermut' die letzte Stunde schlagen.

23 5. ARIE *Alt*

Man nehme sich in acht,
Wenn das Gelücke lacht.
Denn es kann leicht auf Erden
Vor abends anders werden,
Als man am Morgen nicht gedacht.

24 6. CHORAL

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende!
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod;
Ach wie geschwinde und behende
Kann kommen meine Todesnot.
Mein Gott, ich bitt durch Christi Blut:
Mach's nur mit meinem Ende gut!

4. RECITATIVE *Bass*

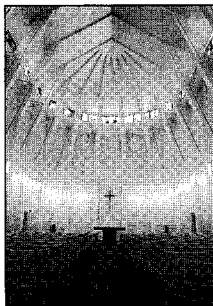
Just as the rain soon evaporates
And many colours easily fade,
So too do the pleasures of this world,
On which so many people dote;
For if one sometimes sees
That one's desired happiness is blooming,
So, in the best of days,
The final hour can strike unexpectedly.

5. ARIA *Alto*

May everyone be alert
When happiness smiles.
For it can easily happen on this earth
That the evening proves very different
From what one imagined in the morning.

6. CHORALE

Who knows how close I am to my end!
Time passes and death approaches;
Oh how rapidly and promptly
Can my death pangs appear.
My God, I pray through Christ's own blood:
Please make my ending a good one!



Kobe Shoin Women's University Chapel



Masaaki Suzuki



Yukari Nonoshita



Robin Blaze



Makoto Sakurada



Stephan MacLeod

Photo: © Omar Garrido