BIS

CANTATAS FROM LEIPZIG 1724

cantatas

Johann Sebastian Bach

Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 96 Herr Christ, der einge Gottessohn

BWV 122 Das neugeborne Kindelein

BWV 180 Schmücke dich, o liebe Seele

26

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 26: Leipzig 1724

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180 — 21'18

Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis (22. Oktober 1724)
Flauto dolce I, II, Flauto traverso, Oboe, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo
Text: [1, 3, 7] Johann Franck, 1653; [2, 4, 5, 6] anon.

1 1. [Chorus]. *Schmücke dich, o liebe Seele...* — 5'05
Flauto dolce I, II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

2 2. Aria (Tenore). *Ermuntre dich; dein Heiland klopft...* — 5'17
Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

3 3. Recitativo [& Choral] (Soprano). *Wie teuer sind des heilgen Mahles Gaben!...* — 2'57
Violoncello piccolo, Continuo (Contrabasso, Organo)

4 4. Recitativo (Alto). *Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude...* — 1'25
Flauto dolce I, II, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

5 5. Aria (Soprano). *Lebens Sonne, Licht der Sinnen...* — 4'05
Flauto dolce I, II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

6 6. Recitativo (Basso). *Herr, laß an mir dein treues Lieben...* — 0'58
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

7 7. Choral. *Jesu, wahres Brot des Lebens...* — 1'09
Flauto dolce I, II, Oboe, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

Das neugeborne Kindelein, BWV 122 — 13'19

Kantate zum Sonntag nach Weihnachten (31. Dezember 1724)
Flauto dolce I, II, III, Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo
Text: [1, 4, 6] Cyriakus Schneegaß, 1597; [2, 3, 5] anon.

8 1. [Chorus]. *Das neugeborne Kindelein...* — 2'52
Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

9 2. Aria (Basso). *O Menschen, die ihr täglich sündigt...* — 5'08
Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

10 3. Recitativo (Soprano). *Die Engel, welche sich zuvor...* 1'13
Flauto dolce I, II, III, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

11 4. Aria [& Choral] (Soprano, Tenore, Alto). *Ist Gott versöhnt und unser Freund...* 1'59
Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

12 5. Recitativo (Basso). *Dies ist ein Tag...* 1'23
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

13 6. Choral. *Es bringt das rechte Jubeljahr...* 0'31
Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Organo)

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96 17'14

Kantate zum 18. Sonntag nach Trinitatis (8. Oktober 1724)
Corno (o Trombone), Flauto piccolo (o Violino piccolo), Flauto traverso, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo
Text: [1, 6] Elisabeth Creutzinger; [2-5] anon.

14 1. [Chorus]. *Herr Christ, der einge Gottessohn...* 4'22
Corno, Flauto piccolo, Oboe I, II, Violino I,II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

15 2. Recitativo (Alto). *O Wunderkraft der Liebe...* 1'17
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

16 3. Aria (Tenore). *Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe...* 6'52
Flauto traverso solo, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

17 4. Recitativo (Soprano). *Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege...* 0'46
Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)

18 5. Aria (Basso). *Bald zur Rechten, bald zur Linken...* 3'01
Oboe I,II, Violino I,II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

19 6. Choral. *Ertöt uns durch dein Güte...* 0'47
Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncello, Contrabbasso, Cembalo, Organo)

TT: 52'57

Bach Collegium Japan *directed by* Masaaki Suzuki

Instrumental and Vocal Soloists:
Yukari Nonoshita *soprano* · Timothy Kenworthy-Brown *countertenor*
Makoto Sakurada *tenor* · Peter Kooij *bass*
Toshio Shimada *corno* · Akimasa Mukae *sopranino recorder* · Liliko Maeda *flauto traverso*
Hidemi Suzuki *violoncello & violonello piccolo* · Naoko Imai *organ*

Bach Collegium Japan

SOLOISTS* / CHORUS

Soprano:	**Yukari Nonoshita***, Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	**Timothy Kenworthy-Brown***, Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore:	**Makoto Sakurada***, Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij***, Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA [Natsumi Wakamatsu, leader]

Corno (Horn):	Toshio Shimada
Flauto piccolo / Flauto dolce I: (Sopranino recorder)*	Akimasa Mukae
Flauto dolce II:	Mitsuko Ota
Flauto dolce III:	Kyoko Moriyoshi
Flauto traverso:	Liliko Maeda
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Atsuko Ozaki [BWV 96 & 122]
Oboe da caccia:	Yukari Maehashi [BWV 122 & 180]
Violino I:	Natsumi Wakamatsu, Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabbasso:	Seiji Nishizawa
Fagotto:	Kiyotaka Dosaka
Cembalo:	Masaaki Suzuki, Naoya Otsuka
Organo:	Naoko Imai

* Sopranino Recorder for BWV 96 after Johann Christoph Denner, copied by Shigeharu Hirao, 1990

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180
Adorn Thyself, Beloved soul

The cantata *Schmücke dich, o liebe Seele* (*Adorn Thyself, Beloved Soul*), like the other two works on this disc, was written in 1724 in the context of the so-called chorale cantata year. The idea behind this great (although never completed) project was that, in the main church service on every Sunday and Feast Day for a whole year, a cantata should be played that was based not on the traditional gospel reading for the day in question but on a well-known hymn. The reason for this may have been the bicentenary of the Reformation 'Liederjahr' (song year) – 1524 – when the first hymn books of the new Lutheran church were published in Nuremberg, Erfurt and Wittenberg. In the Leipzig church services in 1724, the hymn upon which the cantata was based was probably incorporated into the priest's sermon. The task of Bach's librettist (presumably the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel [1653-1725]) was to rework some of the hymn's verses so that Bach could set them as arias and recitatives; the first and last strophes, however, should always remain unchanged as they would be heard in the cantata with their familiar melody. The hymns were generally chosen so that they would suit the Bible readings for the day in question, especially the gospel readings that formed the basis of the sermon.

Bach's cantata for the twentieth Sunday after Trinity was written for 22nd October 1724. The gospel text that is traditionally read on that day, and which forms the basis of the sermon, is Matthew 22, 1-14, Jesus' parable of the Royal Marriage Feast. The parallel version of this story in Luke 14, 16-24, speaks in different terms of the Great Supper, and it is from that interpretation that the choice of the hymn that underlies the chorale cantata for that Sunday: *Schmücke dich, o liebe Seele*, a communion hymn by Johann Franck (1618-1677) that remains popular to this day. The beautiful, expressive melody is by the cantor of the Nikolaikirche in Berlin, Johann Crüger (1598-1662). As usual, Bach's librettist left the first and last strophes unaltered, but here he also retained the fourth verse in its original form. The rest were reworked to form aria and recitative texts.

Bach's large-scale introductory chorus sets the chorus, accompanied by the continuo, against three independent, sometimes complementary and sometimes confrontational instrumental groups: violins and violas, two oboes, and two recorders. The instrumental introduction prepares for the hymn melody with various melodic allusions, but above all it conveys the solemn, meditative atmosphere demanded by the impassioned text. Musically, the movement develops from a recurring, *ostinato*-like unison theme in the strings and the broad wind lines that are set against it at the beginning. The *cantus firmus*, in long note values, is in the soprano; the accompanying alto, tenor and bass voices, however, are based on an independent theme which (sometimes in melodic inversion) dominates six of the eight sections of the hymn verse. Only in the fifth and sixth lines, 'denn der Herr voll Heil und Gnaden ...' ('For the Lord, full of salvation and mercy...') does Bach separate the lower choir's countertheme from the hymn melody. Among Bach connoisseurs, this opening chorus has long been regarded as one of the most beautiful in any of his cantatas. 'One can tell from the composition that the master was working on one of his favourite melodies', wrote Albert Schweitzer.

The second movement, the aria 'Ermuntre dich, dein Heiland klopft' ('Be of good cheer; your Saviour knocks') intensifies the invitation to the feast that has already been extended in the first movement: Jesus himself is knocking at the 'Herzenspforte' ('gates of [your] heart') of the faithful. As so often in his chorale

cantata year, Bach combines solo tenor and transverse flute in a virtuosic vocal/instrumental duet, filled with the joyous emotion of 'good cheer' and with the clear imagery of 'knocking' portrayed by repeated notes in the continuo. After the rather extrovert tenor solo, the soprano in the third movement strikes a more thoughtful note. The short recitative leads to a melodically ornamented presentation of the original strophe 'Ach, wie hungert mein Gemüte' ('Ah, how my spirit hungers') accompanied by the *violoncello piccolo* which, with its lengthy interludes, provides space for the considered assimilation of each line of text.

The alto recitative 'Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude' ('My heart feels inner fear and joy'; fourth movement), with its unusual recorder accompaniment (which at first alludes to the hymn melody), uses the key-word 'Freude' ('joy') – later emphasized by striking *coloratura* writing – to lead our thoughts back to the joyous emotional sphere which also dominates the soprano aria (fifth movement) that follows. With its happy, dance-like character, this aria is very reminiscent of Bach's secular cantatas. Both the text and the music radiate a cheerful, relaxed trust from beginning to end. With a short prayer text – a request for the preservation and advancement of faith – the bass recitative (sixth movement) leads to the concluding chorale which, as usual, is heard in a simple four-part setting.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122
The New-born Little Child

On the Sunday after Christmas – the day for which this cantata is intended – the traditional gospel story (Luke 2, 33-40), the prescient words spoken to Maria by Simeon, filled with the Holy Spirit, and by the old prophetess Anna at the presentation of Jesus in the temple, are read out and discussed. In 1724, however, this Sunday fell on the last day of the year, 31st December, and the beginning of the New Year seems to have provided the impulse to select a hymn that had nothing to do with the gospel reading for that day but which, according to an ancient tradition, regarded the New Year in the context of the Christmas story. The poet who wrote the hymn text – which is no longer included in hymn books – was a Thuringian clergyman named Cyriakus Schneegaß (1546-1597), and the melody was by the prominent Weimar city cantor Melchior Vulpius (c. 1570-1615), who was well-known as a composer of hymns and motets. Of the original four-verse hymn, Bach's librettist has used the texts of the first, third and fourth verses unaltered, but on this occasion did not confine himself to the reworking of the remaining (second) verse but freely expanded the content of his text, not least with a view to creating a cantata text of sufficient length.

Upon hearing the first bars of the cantata, Bach's Leipzig audience will scarcely have expected to hear a hymn verse; the first movement begins rather in the manner of a minuet, gracious and rather playful with its slightly ornamented echo effects. The choral section then joins onto the minuet with surprising ease. The hymn tune – which, despite its joyful text, is in the minor key – appears as a broad *cantus firmus* in the soprano, while the lower parts (alto, tenor and bass) imitate and decorate the beginnings of the lines at a faster pace in a setting that is extremely agile and rich in *coloratura* writing. The minuet-like introductory ritornello keeps making its presence felt in the relatively extensive interludes between the lines.

Despite its fundamentally positive message about the angels' joy and the reconciliation of God and mankind, the bass aria that follows, 'O Menschen, die ihr täglich sündigt' ('O mankind, which commits sins every day'; second movement), the text of which is a reworking of the second verse of the hymn, strikes a

strict, almost sombre note. A notable feature of the first part of the *da capo* aria is the recurring, pathos-laden appeal 'O Menschen' ('O mankind') with the memorable motif of a rising fourth and descending octave in the continuo. The entire movement is based on the continuo theme heard at the beginning and on its *basso ostinato* variation, above which the vocal line sometimes roams freely and sometimes develops in conjunction with the *ostinato* motifs.

The dark coloration of the bass aria allows the soprano recitative that follows (third movement) to appear in a brighter light – and this may well have been Bach's intention. The text draws our attention upwards, away from the world of men. 'Die Engel' ('The angels') – an allusion to the Biblical Christmas story – 'erfüllen nun die Luft im höhern Chor' ('now fill the air in a lofty choir'). And to some extent Bach allows an angelic choir to join in the recitative – in the form of the original hymn tune, played by three recorders in the highest register of the Bachian orchestra. Such a wondrous sound could surely never have been heard before in Leipzig.

The next movement, too, 'O wohl uns / Ist Gott versöhnt' ('If God is reconciled... / O happy are we'; fourth movement) has a surprise in store. Like the bass aria, it begins with a continuo theme carries on in the manner of a *basso ostinato*. Here, however, the vocal part is arranged as a tercet. The alto (supported by violins and viola) sings the third strophe of the hymn, textually unchanged but now in 6/8-time, while the soprano and tenor join in with a thematically independent, imitative duet on a freely composed text. The lines of text in this duet, although connected by the rhyme scheme, do not maintain a conceptual continuity but instead offer a commentary on the lines heard from the alto. The words 'O wohl uns, die wir an ihn glauben' ('O happy are we who believe in Him') thus refer to the first line of the text, 'Ist Gott versöhnt und unser Freund' ('If God is reconciled and is our friend'), whilst the words 'sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben' ('His anger cannot rob us of our comfort') correspondingly allude to the second, 'Was kann uns tun der arge Feind' ('What can the wicked enemy do to us?').

By comparison with the bass aria (second movement), the recitative 'Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht' ('This is a day / That the Lord Himself has made'; fifth movement) shows the soloist in a different light. Embedded in a solemn string accompaniment, he now declaims – in a text that has a strongly emotional character – the impassioned calls of a faithful Christian who believes himself to be fortunate and who sees his expectations realized with the incarnation of God. The final strophe of the hymn (sixth movement), as always in a simple four-part setting, forms a joyful conclusion in 3/4-time; it calls upon us to renounce sadness and encourages us to be jubilant and sing in the light of the promise: 'Das Jesulein wendt alles Leid' ('Little Jesus puts aside all sorrow').

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96

Lord Christ, the only Son of God

The cantata *Herr Christ, der einge Gottessohn* was composed for the 18th Sunday after Trinity, which in 1724 fell on 8th October. The gospel passage that was traditionally read on that day, and which was discussed in the sermon, tells a complicated story: it relates the theological disputes between Jesus and the Pharisees. When they ask the trick question – about which is the greatest of the commandments – Jesus gives a double answer: love God and love thy neighbour. Jesus is then asked by the Pharisees about the nature of Christ who, in the Bible, is referred to both as the son of David and the Lord of David. The first strophe of the hymn chosen for this cantata seems to provide the New Testament answer: Christ is the Son of God. The hymn itself,

'Herr Christ, der einig Gotts Sohn' ('Lord Christ, the only Son of God'), which is sung to this day in the Evangelical church, is one of the Reformation hymns that was published in 1524; it is by the first poetess of the Protestant church, Elisabeth Cruciger (née von Meseritz; 1505-1535) who, like Luther's wife Katharina von Bora, was first a nun but, influenced by the Reformation, left the nunnery and in 1524 married the Magdeburg clergyman (and later professor of theology in Wittenberg) Caspar Cruciger. Bach's librettist has, as usual, adopted the first and last verses of the hymn unaltered, and has converted the middle verses into a twofold sequence of recitatives and arias.

The centre of musical gravity undeniably lies in the opening chorus, an animated piece in 9/8-time, which derives its particular character from two features. Firstly, however lively the other parts may be, the *cantus firmus* is presented grandly in broad, bar-long note values, and it is presented – exceptionally – in the alto rather than the soprano (a peculiarity that Bach had tried out sixteen weeks earlier in the chorale cantata for the second Sunday after Trinity, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* [*Ah God, from heaven look on us*], BWV 2). Secondly, there is an agile, virtuosic and extremely high-pitched flute part that Bach has entrusted to a 'Flauto piccolo', a recorder in f'' (one octave higher than the alto recorder). This flute part is evidently the musical equivalent of the text lines: 'Er ist der Morgensterne, / sein' Glanz streckt er so ferne / vor andern Sternen klar' ('He is the morning star, / His gaze reaches out so far, / More brilliant than other stars'), the illustration of the twinkling morning star in the firmament. The unusual scoring in itself must have come as a sensation for musical connoisseurs among the Leipzig congregation: the piccolo recorder was not in common use as a concert instrument, and was also a novelty in Bach's cantatas. Admittedly he had made a first attempt in this direction two weeks earlier with the cantata *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* (*Dearest God, when shall I die*, BWV 8), which has a similarly brilliant *flauto piccolo* part – but, as alterations to the original part reveal, in that case the piccolo player seems to have dropped out at short notice, and the part had to be played on a normal transverse flute.

In the following twofold sequence of recitatives and arias, the four vocal soloists come into their own. The point of reference for the first pair of movements is the gospel's message of love. Alluding to the second and third verses of the original hymn, the alto recitative (second movement) praises God's love for His creatures and the tenor aria (third movement) rings out as the heartfelt plea of the faithful for the love of Jesus and its invigorating, illuminating and even incendiary effect. As so often in his chorale cantatas, Bach combines an extremely taxing tenor part with a transverse flute solo that is no less demanding, and lets the two virtuosos compete in lively figuration, thereby clearly emphasizing the important words 'kräftig', 'erleuchte' and 'entbrenne' ('powerfully', 'enlighten' and 'burn'). The second pair of movements is a prayer for God's guidance, for the Saviour's leadership and for protection from error and falsehood. The short soprano solo (fourth movement) is followed by a highly individual bass aria in the manner of a polonaise (fifth movement) which, with its constant alternation of strings and oboes, offers an impressive musical illustration of the beginning of the text, 'Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt' ('Soon to the right, soon to the left / My errant path turns') – a metaphor for the Christian's indecision. In the concluding chorale – the text of which is a prayer, in a musically simple form consisting of the original hymn strophe with its melody unaltered – the voice of the congregation seems to be heard.

© Klaus Hofmann 2004

Production Notes

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180
Adorn Thyself, Beloved soul

The principal source for this cantata is the full score in Bach's hand owned by the Bachakademie in Stuttgart. (This score can be viewed on the 'Bach Digital' website.) There are always doubts about the fine details of instrumentation when the parts are no longer in existence, and in this case the *obbligato* instrument that is supposed to accompany the third movement, is unclear. This *obbligato* part is written in the full score in the alto clef, and the range covered by the part suggests that it should be played by the viola. The two handwritten full scores separately copied during the eighteenth century on the basis of the lost original parts, however, indicate 'violoncello piccolo'. Considering, moreover, that they are written in the treble clef (written an octave above sounding pitch) which is generally used for the cello, one can assume that, in distinction to the full score, not the alto clef but the treble clef was used in the original part notation. (See Ulrich Bartels, KB I/25, p. 56.) Bearing in mind also that the six cantatas composed after this work between November 1724 and May 1725 (BWV 115, 41, 6, 85, 183, 68) call for use of the *violoncello piccolo*, it is surely quite natural to assume that this was the instrument used here too.

This marks the first 'official' appearance of the *violoncello piccolo* in our cantata series. (Judging from the range, we used this instrument in BWV 71 which dates from Bach's Mühlhausen period, but there is no indication of this in the score.) A new problem arises, however, in this connection. If there is only a single cellist, who is going to play the continuo part if this cellist changes to the *violoncello piccolo*? In this particular case the original parts have not survived and it is thus impossible to say anything with any degree of certainty. Considering the character of the music, however, we have decided to solve this problem by employing a double bass right from the start of the recitative.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122
The New-born Little Child

This cantata has also been handed down in the form of Bach's own handwritten full score and the original parts, and in this case there are no major problems as regards instrumentation. As regards the three recorders that appear in the third movement, the words 'è 3 Flauti' in the inscription 'Soprano è 3 Flauti' that appears in the full score have clearly been added later, indicating that these parts were originally conceived for three violins or three oboes.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96
Lord Christ, the only Son of God

This work has been handed down in the form of Bach's own handwritten full score and the original parts. There are indications that the instrumentation and other aspects of the work were changed when the work was performed on subsequent occasions after the first performance, most likely in 1734 and 1747. The first and third movements in particular present problems in this regard.

As regards the first movement, the wind instrument parts rushing around in semiquavers were allocated on the occasion of the first performance in 1724 to the 'Fiauto piccolo'. In modern Italian spelling this would be written as 'Flauto piccolo'. 'Flauto' is the standard vertical flute, i.e. the recorder. In both the full score and the part notation, use of the French violin clef (treble clef positioned on the bottom line of the staff) indicates that this is indeed a recorder part. But this part was given to the violin (*violino piccolo*, refer-

ring to a violin tuned a major third higher than normal) for the performance in 1734, and the part is written in the key of D major, a minor third lower. (The original *flauto piccolo* part has not been struck out with diagonal lines.) For the later performance the *traverso* part in the third movement has also been rewritten for *violino piccolo*, but for some reason large slanting lines have been inserted to indicate that the part is not to be used. It is not clear exactly when these slanting lines were added, but it is quite possible that the *flauto traverso* may have been used as an *obbligato* instrument in the third movement. For the present performance we are using the *flauto piccolo* (sopranino recorder) in the first movement and the *flauto traverso* in the third movement.

A 'corno' part was originally created to play the alto cantus firmus in the first movement, but a 'trombona' part was produced for the later performance in 1747. Taking account of the frequent appearance in this piece of non-harmonic tones, we have decided to have this part played on the slide horn.

There are two untransposed continuo parts in this cantata, one of which contains harmonic figuration throughout the work. The organ part, which is usually played in this work, needs to be transposed down a whole tone. This suggests that this figured, untransposed part should be played by a harmony instrument other than the organ, and we have allocated it therefore to the harpsichord.

© Masaaki Suzuki 2004

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 Kobe Shoin Women's University chapel. 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.

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.

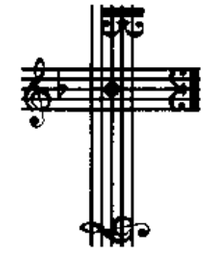
Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has 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.

Timothy Kenworthy-Brown was a chorister and alto at Chelmsford Cathedral, in his native country, England and studied for a BA degree in music. During his studies he performed in Vivaldi's *Gloria* and *Nisi Dominus*, and by 1994 had become an established soloist in works ranging from Lully's *Le Bourgeois Gentilhomme* to Bach's *St. John Passion* and Bernstein's *Chichester Psalms*, and in operas by Handel and Purcell. In the Huddersfield Festival of Arts 93-95 he won the English Song Prize, the Oratorio Prize, British Composer Prize and Vocal Recital Prize. After graduating, he studied singing at the Royal Academy of Music in London, taking part in a series of concerts of music by Purcell with Christopher Hogwood ad Robert Spencer, later receiving a Countess of Munster Trust Award to continue further study. He subsequently

became a lay-clerk at St George's Chapel, Windsor Castle and is now a Vicar-Choral of St Paul's Cathedral and a Professor of Singing at Trinity College of Music. He continues as a freelance singer, notably with period instruments, the Monteverdi Choir, Collegium Musicum 90 and the Orchestra of the Age of Enlightenment. He was recently appointed an Associate of the Royal Academy of Music for services to the profession.

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 Montegridolfo 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 Montegridolfo 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* and 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.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. He started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180

Die Kantate *Schmücke dich, o liebe Seele* ist, wie auch die beiden folgenden, 1724 im Rahmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs entstanden. Nach dem Plan des kühnen Großprojekts – das dann allerdings nicht ganz zu Ende geführt wurde – sollte ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag im Hauptgottesdienst eine Kantate erklingen, deren inhaltliche Grundlage nicht wie allgemein üblich die Evangelienlesung des Tages, sondern ein bekanntes Kirchenlied bilden sollte. Anlass für diese Besonderheit war möglicherweise das Gedenken an das 200 Jahre zurückliegende „Liederjahr" der Reformation, 1524, in dem in Nürnberg, Erfurt und Wittenberg die ersten Gesangbücher der jungen lutherischen Kirche gedruckt wurden. In den Leipziger Gottesdiensten wurde 1724 vermutlich das Kirchenlied, das jeweils der Kantate zugrunde lag, auch in die Auslegung des Predigers einbezogen. Aufgabe des für Bach tätigen Textdichters (mutmaßlich des ehemaligen Konrektors der Thomasschule Andreas Stübel, 1653-1725) war es, einen Teil der Kirchenliedstrophen so umzudichten, dass Bach sie als Arien und Rezitative vertonen konnte; die erste und die letzte Strophe aber sollten stets unverändert beibehalten bleiben und in der Kantate auch mit ihrer bekannten Melodie erklingen. Die Kirchenlieder wurden gewöhnlich so gewählt, dass sie zu den biblischen Lesungen des Tages passten, insbesondere zu der Evangelienlesung, die ja die Grundlage der Predigt bildete.

Bachs Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis entstand zum 22. Oktober 1724. Der Evangelientext, der an jenem Sonntag traditionell verlesen wurde und der Predigt zugrunde lag, ist Matthäus 22, Vers 1-14, Jesu Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Die Parallelüberlieferung im Evangelium des Lukas, Kapitel 14, Vers 16-24, spricht abweichend vom „großen Abendmahl", und aus dieser Deutung erklärt sich auch die Wahl der Liedgrundlage für die Choralkantate des Sonntags: *Schmücke dich, o liebe Seele*, das bis heute in der evangelischen Kirche beliebte Lied aus der Feder Johann Francks (1618-1677), ist ein Abendmahlslied. Die schöne, ausdrucksvolle Melodie ist das Werk des Berliner Nikolai-Kantors Johann Crüger (1598-1662). Bachs Textdichter hat wie üblich die erste und die letzte, außerdem aber auch noch die vierte Strophe der Originaldichtung im Wortlaut beibehalten, das übrige aber zu Arien- und Rezitativtexten umgestaltet.

Bachs groß angelegter Eingangschor stellt dem vom Continuo begleiteten Chor mit Violinen und Viola, einem Oboen- und einem Blockflötenpaar drei selbständig mit- und gegeneinander konzertierende Klanggruppen gegenüber. Die instrumentale Einleitung bereitet mit einigen melodischen Andeutungen auf die Liedmelodie vor, vor allem aber breitet sie jene feierlich-meditative Atmosphäre aus, die der gefühlvolle Text erfordert. Musikalisch entwickelt sich der Satz aus einem ostinatoartig wiederkehrenden Unisono-Thema der Streicher und den ihnen zu Anfang gegenübergestellten weiträumigen Bläserlinien. Der Cantus firmus liegt in breiten Notenwerten im Sopran; die Begleitstimmen von Alt, Tenor und Bass aber beruhen auf einem selbständigen Thema, das, teils auch in melodischer Umkehrung, sechs der acht Liedabschnitte beherrscht. Nur in den Zeilen 5 und 6, „denn der Herr voll Heil und Gnaden ...", gewinnt Bach das Gegenthema des Unterchors aus der Liedmelodie. Unter Kennern gilt dieser Eingangschor gewiss zu Recht seit langem als einer der schönsten in Bachs gesamtem Kantatenwerk. „Man fühlt es der Komposition an, dass der Meister eine seiner Lieblingsmelodien bearbeitet", schreibt Albert Schweitzer.

Satz 2, die Arie „Ermuntre dich, dein Heiland klopft", intensiviert die im ersten Satz ausgesprochene Einladung zum Abendmahl: Jesus selbst klopft an die „Herzenspforte" des Gläubigen. Bach kombiniert, wie so oft in seinem Choralkantatenjahrgang, Solotenor

und Querflöte zu einem virtuosen vokal-instrumentalen Duett, erfüllt vom freudigen Affekt der „Ermunterung" und von der unmittelbaren Bildlichkeit der „klopfenden" Tonrepetitionen im Continuo. Nach dem eher extravertierten Tenorsolo schlägt der Sopran in Satz 3 besinnlichere Töne an. Das kurze Rezitativ mündet in eine melodisch ausgezierte Darbietung der Originalstrophe „Ach, wie hungert mein Gemüte" mit der Begleitung eines Violoncello piccolo, die mit ihren ausgedehnten Zwischenspielen Raum zum nachdenkenden Mitvollzug jeder Textzeile gewährt.

Das Alt-Rezitativ „Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude" (Satz 4) mit seiner aparten Blockflötenbegleitung (die zu Beginn auf den Anfang der Liedmelodie anspielt) führt mit dem Stichwort „Freude" (das an späterer Stelle durch eine auffällige Koloratur hervorgehoben wird) gedanklich zurück zur freudigen Affektsphäre, die dann ganz die folgende Sopran-Arie (Satz 5) beherrscht. Mit ihrem fröhlichen, tänzerischen Charakter erinnert die Arie sehr an Bachs weltliche Kantaten. Wie ihr Text, so strahlt auch die Musik vom ersten bis zum letzten Ton eine heiter-gelöste Glaubenszuversicht aus. Mit einem kurzen Gebetstext – der Bitte um Beförderung und Bewahrung des Glaubens – leitet das Bass-Rezitativ (Satz 6) zu der abschließenden Choralstrophe über, die wie üblich in einfachem vierstimmigen Satz erklingt.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122

Am Sonntag nach Weihnachten, für den diese Kantate bestimmt ist, wird als Evangelium traditionell der Bericht nach Lukas 2, Vers 33-40, über die prophetischen Worte, die der vom Heiligen Geist erfüllte Simeon und die greise Seherin Hanna bei der Darstellung Jesu im Tempel an Maria richten, verlesen und ausgelegt. Doch da der Sonntag 1724 auf den letzten Tag des Jahres, den 31. Dezember, fiel, scheint der Jahreswechsel den Ausschlag gegeben zu haben für die Wahl eines Liedes, das mit dem Evangelium des Tages nichts zu tun hat und nach einer alten Tradition den Jahreswechsel im Lichte des Weihnachtsgeschehens feiert. Der Dichter des Liedes, das heute nicht mehr in den Gesangbüchern steht, ist der thüringische Pfarrer Cyriakus Schneegaß (1546-1597), die Melodie stammt von dem als Lied- und Motettenkomponisten wohlbekannten Weimarer Stadtkantor Melchior Vulpius (um 1570-1615). Von dem nur vier kurze Strophen umfassenden Lied hat Bachs Textdichter die erste, dritte und vierte Strophe wörtlich übernommen, sich aber diesmal nicht auf die Umdichtung der verbleibenden zweiten Strophe beschränkt, sondern seine Dichtung inhaltlich frei erweitert – auch um so überhaupt auf einen Kantatentext von genügender Ausdehnung zu kommen.

Bachs Leipziger Hörer werden bei den ersten Takten der Kantate wohl kaum eine Kirchenliedstrophe erwartet haben, denn der erste Satz beginnt ganz in der Art eines Menuetts, graziös und ein wenig verspielt mit seinen leicht verzierten Echostellen. Der Chorpart verbindet sich dann allerdings überraschend zwanglos mit dem Menuettsatz. Die Liedmelodie – trotz des freudigen Textes in Moll – liegt als rhythmisch verbreiterter Cantus firmus im Sopran, die Unterstimmen Alt, Tenor und Bass imitieren und verzieren dessen Zeilenanfänge in rascherem Metrum in einem an Koloraturen reichen, höchst beweglichen Vokalsatz. Auch in den verhältnismäßig ausgedehnten Zeilenzwischenspielen kommt immer wieder das menuettartige Eingangsritornell zur Geltung.

Die nachfolgende Bass-Arie, „O Menschen, die ihr täglich sündigt" (Satz 2), textlich die Umdichtung der zweiten Liedstrophe, schlägt musikalisch, trotz der eigentlich freudigen Botschaft von der Freude der Engel und der Versöhnung Gottes mit den Menschen, strenge, ja fast düstere Töne an. Auffällig ist im ersten Teil der Dacapo-Arie die mehrfach wiederkehrende pathetische

Anrede „O Menschen“ mit dem einprägsamen, im Continuo vorgebildeten Motiv aus Quartaufstieg und anschließendem Oktavfall. Kompositorisch beruht der ganze Satz auf dem Continuo-Thema, das zu Beginn erklingt, und dessen Variation als Basso ostinato, über dem sich die Singstimme teils frei, teils in Anlehnung an die Ostinatomotivik entfaltet.

Durch die dunkle Einfärbung der Bass-Arie erscheint – und das dürfte durchaus Bachs Absicht gewesen sein – das folgende Sopran-Rezitativ (Satz 3) in um so hellerem Licht. Der Text lenkt den Blick gleichsam aus der Sphäre der Menschen nach oben. „Die Engel“, heißt es da in Anspielung auf den biblischen Weihnachtsbericht, „erfüllen nun die Luft im höhern Chor“. Und Bach lässt dazu gewissermaßen aus der Höhe ein Engelskonzert in das Rezitativ hineintönen in Gestalt des zugrundeliegenden Chorals, gespielt von drei Blockflöten im höchsten Register des Bachschen Orchesters. Ein solches Klangwunder hatte man in Leipzig gewiss zuvor noch nie gehört.

Auch der folgende Satz, „O wohl uns / Ist Gott versöhnt“ (Satz 4) ist für eine Überraschung gut. Wie die Bass-Arie beginnt er mit einem Continuo-Thema, das auch im folgenden im Sinne eines Basso ostinato weitergeführt wird. Der Vokalpart aber ist hier als Terzett angelegt. Dabei singt der Alt (von Violinen und Viola gestützt) die textlich unveränderte, in der Melodie nun allerdings in den Sechsachteltakt gewendete dritte Strophe des Liedes, während Sopran und Tenor mit einem thematisch selbständigen, imitierend gehaltenen Duett auf einen frei gedichteten Text hinzutreten. Die Textzeilen dieses Duetts bilden, obwohl untereinander durch Reim verbunden, inhaltlich keinen fortlaufenden Sinnzusammenhang, sondern kommentieren jeweils die im Alt erklingende Textzeile. Die Worte „O wohl uns, die wir an ihn glauben“ beziehen sich also auf die erste Choralzeile: „Ist Gott versöhnt und unser Freund“, die Worte „sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben“ entsprechend auf die zweite: „Was kann uns tun der arge Feind“.

Das Rezitativ „Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht“ (Satz 5) zeigt den Basssolisten von einer anderen Seite als in seiner Arie (Satz 2). Eingebettet in eine feierliche Streicherbegleitung deklamiert er nun in einem stark emotional gefärbten Text die gefühlvollen Ausrufe eines sich glücklich preisenden Gläubigen, der seine Erwartungen mit der Menschwerdung Gottes erfüllt sieht. Die Schlussstrophe des Liedes (Satz 6), wie immer in schlichtem vierstimmigen Satz, bildet einen fröhlichen Ausklang im Dreivierteltakt, ruft auf, sich abzukehren von Trauer, und ermuntert zu Jubel und Gesang im Lichte der Verheißung: „Das Jesulein wendt alles Leid“.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96

Die Kantate *Herr Christ, der einge Gottessohn* entstand zum 18. Sonntag nach Trinitatis, dem 8. Oktober 1724. Das Evangelium, das traditionell an diesem Sonntag gelesen und in der Predigt behandelt wird, hat einen komplexen Inhalt. Es berichtet von theologischen Disputen Jesu mit den Pharisäern. Auf deren Fangfrage nach dem vornehmsten aller Gebote gibt Jesus eine doppelte Antwort: die Liebe zu Gott und die Liebe zum Nächsten. Jesus wiederum legt den Pharisäern die Frage nach dem Wesen des Christus vor, der in der Heiligen Schrift doch zugleich Davids Sohn und Davids Herr genannt werde. Das für die Kantate gewählte Lied gibt mit seiner ersten Strophe gleichsam darauf die neutestamentliche Antwort: Christus ist Gottes Sohn. Das Lied selbst, „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, das bis heute in der evangelischen Kirche gesungen wird, ist eines der im „Liederjahr“ der Reformation, 1524, gedruckten Kirchenlieder. Es stammt aus der Feder der ersten Liederdichterin der protestantischen Kirche, Elisabeth Cruciger geb. von Meseritz

(1505-1535), die – ähnlich wie Luthers Gattin Katharina von Bora – zunächst Nonne war, unter dem Einfluss der Reformation aber das Kloster verließ und 1524 den Magdeburger Prediger und späteren Wittenberger Theologieprofessor Caspar Cruciger heiratete. Bachs Textdichter hat wie üblich die erste und die letzte Strophe des Liedes unverändert übernommen, die dazwischen liegenden aber zu einer zweimaligen Folge von Rezitativ und Arie umgedichtet.

Den musikalischen Schwerpunkt bildet eindeutig der Eingangschor, ein beschwingtes Stück im Neunachteltakt, das seine charakteristische Prägung aus zwei Besonderheiten bezieht: zum einen daraus, dass der Cantus firmus, ungeachtet der rhythmischen Lebhaftigkeit der übrigen Stimmen, sich gravitätisch in breiten, jeweils einen ganzen Takt einnehmenden Notenwerten präsentiert, wobei er ausnahmsweise nicht im Sopran, sondern im Alt liegt (eine Besonderheit, die Bach schon einmal 16 Wochen zuvor in der Choralkantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, BWV 2, erprobt hatte); zum anderen aber aus der virtuos bewegten und extrem hoch liegenden Flötenpartie, die Bach einem „Flauto piccolo", einer Blockflöte in f'' (eine Oktave über der Altblockflöte), anvertraut hat. Ihr Part ist offenbar das musikalische Korrelat der Textzeilen „Er ist der Morgensterne, / sein' Glanz streckt er so ferne / vor andern Sternen klar", die Illustration des flirrend blinkenden Morgensterns hoch am Firmament. Für die musikalischen Kenner unter den Leipziger Gottesdienstbesuchern mag der Eingangschor schon allein wegen dieser ungewöhnlichen Instrumentalpartie eine Sensation gewesen sein; denn die Piccoloblockflöte war als konzertierendes Instrument ungebräuchlich und auch in Bachs Leipziger Kantatenpraxis eine Novität. Einen ersten Versuch in dieser Richtung hatte Bach zwar schon zwei Wochen zuvor mit der Kantate *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* (BWV 8) unternommen, die eine ähnlich brillante Flauto-piccolo-Partie enthält; doch wie Änderungen in der originalen Stimme erkennen lassen, fiel hier offenbar der Piccolo-Flötist kurzfristig aus, so dass der Part in der Aufführung auf einer gewöhnlichen Querflöte gespielt werden musste.

In der sich anschließenden zweimaligen Abfolge von Rezitativ und Arie kommen die Gesangssolisten der vier Stimmlagen zu ihrem Recht. Inhaltlicher Anknüpfungspunkt für das erste Satzpaar ist das Liebesgebot des Evangeliums. In Anlehnung an die zweite und dritte Strophe des zugrundeliegenden Liedes rühmt das Alt-Rezitativ (Satz 2) die Liebe Gottes zu seinen Geschöpfen und erklingt die Tenor-Arie (Satz 3) als innige Bitte des Gläubigen um die Liebe Jesu und ihre kräftigende, erleuchtende, ja entflammende Wirkung. Wie so oft in seinen Choralkantaten kombiniert Bach eine überaus anspruchsvolle Tenorpartie mit einem nicht weniger anspruchsvollen Solopart für Querflöte und lässt die beiden Virtuosen in lebhaftem Figurenwerk wetteifern, dabei die gewichtigen Worte „kräftig", „erleuchte", „entbrenne" durch Koloraturen deutlich hervorhebend. Das zweite Satzpaar ist ein Gebet um Gottes Führung, um das Geleit des Heilands und die Bewahrung vor Irrtum und Fehltritt. Dem kurzen Sopran-Solo (Satz 4) folgt eine höchst eigenwillige, im Polonaisen-Ton gehaltene Bass-Arie (Satz 5), die mit imposanter Drastik den Textanfang „Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt" – als Metapher für den Wankelmut des Christen – musikalisch illustriert als beständigen Wechsel zwischen Streichern und Oboen. Der abschließende Choralsatz bringt, textlich ein Gebet, in schlichter musikalischer Form mit der originalen Liedstrophe und der unveränderten Melodie gleichsam die Stimme der Gemeinde zur Geltung.

© Klaus Hofmann 2004

Anmerkungen zur Einspielung

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180

Einzige relevante Quelle für diese Kantate ist Bachs eigenhändige Partitur, die sich im Besitz der Stuttgarter Bachakademie befindet. (Die Partitur kann auf der „Bach Digital"-Website eingesehen werden). Wenn die Einzelstimmen fehlen, bleiben stets manche Detailfragen der Instrumentation ungeklärt – in diesem Fall ist das Obligatinstrument des dritten Satzes (Recitativo) ungewiß. Die Obligatstimme hat in der Partitur einen Bratschenschlüssel, und auch ihr Umfang scheint auf eine Bratsche zu deuten. Gleichwohl sehen die beiden handgeschriebenen und unabhängig voneinander im 18. Jahrhundert angefertigten Partiturabschriften auf der Basis der verlorenen Stimmen das „Violoncello piccolo" vor. Auch der Umstand, daß sie im Violinschlüssel notiert sind (eine Oktave hochtransponiert), der üblicherweise für das Cello verwendet wird, läßt darauf schließen, daß – anders als in der Partitur – in der originalen Einzelstimme nicht der Bratschenschlüssel, sondern der Violinschlüssel verwendet wurde (vgl. Ulrich Bartels, KB I/25, S. 56). Berücksichtigt man ferner, daß die sechs nach diesem Werk entstandenen Kantaten (BWV 115, 41, 6, 85, 183, 68; komponiert in den Monaten November 1724 bis Mai 1725) ein „Violoncello piccolo" vorsehen, so ist es sicher naheliegend anzunehmen, daß dieses Instrumente auch hier verwendet wurde.

Damit handelt es sich um den ersten offiziellen Auftritt des *Violoncello piccolo* in unserer Kantaten-Reihe. (Aufgrund des geforderten Umfangs haben wir das Instrument bereits in der Kantate BWV 71 aus der Mühlhausener Zeit verwendet, doch wurde das Instrument in der Partitur nicht explizit verlangt.) Indes tritt in diesem Zusammenhang ein neues Problem auf: Wer spielt den Continuo-Part, wenn der einzige vorhandene Cellist vom normalen zum *Violoncello piccolo* wechselt? Leider sind die Originalstimmen nicht überliefert, so daß sich keine definitive Aussage machen läßt. Im Hinblick auf den Charakter der Musik haben wir uns gleichwohl entschieden, dieses Problem dadurch zu lösen, daß wir vom Beginn des Rezitativs an einen Kontrabaß verwendet haben.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122

Diese Kantate ist ebenfalls im originalen Partiturmanuskript und in den originalen Stimmen überliefert; die Instrumentation wirft keine größeren Probleme auf. Was die drei Blockflöten angeht, die im dritten Satz vorgesehen sind, so wurden die Worte „è 3 Flauti" in dem Partiturvermerk „Soprano è 3 Flauti" eindeutig später hinzugefügt, so daß diese Stimmen ursprünglich wohl für drei Violinen oder Oboen bestimmt waren.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96

Dieses Werk ist in der autographen Partitur und den Originalstimmen überliefert. Verschiedene Indizien lassen vermuten, daß die Instrumentation und andere Aspekte des Werkes bei den der Uraufführung folgenden Aufführungen verändert wurden, höchstwahrscheinlich 1734 und 1747. Insbesondere der erste und der dritte Satz sind in dieser Hinsicht problematisch.

Die Sechzehntel-Passagen der Blasinstrumente im ersten Satz wurden 1724 bei der ersten Aufführung dem „Fiauto piccolo" zugedacht. In modernem Italienisch würde man vom „Flauto piccolo" sprechen. Mit „Flauto" ist die vertikale Standardflöte gemeint, also die Blockflöte. Der Gebrauch des französischen Violinschlüssels (Violinschlüssel auf der untersten Notenlinie) sowohl in der Partitur wie in den Stimmen zeigt an, daß es sich in der Tat um eine Blockflötenstimme handelt. 1734 aber wurde dieser Part der Violine über-

antwortet (*Violino piccolo*, eine große Terz höher gestimmt als die normale Violine); die Stimme steht eine kleine Terz tiefer in D-Dur. (Die originale *Flauto-piccolo*-Stimme ist nicht durch diagonale Striche widerrufen worden). Auch wurde für die spätere Aufführung die Travers-Stimme im dritten Satz für *Violino piccolo* umgeschrieben, doch aus unbekanntem Grund wurde dieser Part mit schrägen Linien wieder durchgestrichen. Wann diese Linien hinzugefügt wurden, ist nicht sicher, doch erscheint es durchaus möglich, daß die Traversflöte im dritten Satz als obligates Instrument wurde. Bei der vorliegenden Einspielung verwenden wir die „Fiauto piccolo" (Sopranino-Blockflöte) im ersten Satz und die Traversflöte im dritten.

Ursprünglich spielte ein „Corno" den Cantus firmus in der Altstimme des ersten Satzes, 1747 aber wurde es durch eine „Trombona" ersetzt. In Anbetracht der zahlreichen Töne außerhalb der Naturtonreihe haben wir uns hier für ein Ventilhorn entschieden.

In dieser Kantate gibt es zwei untransponierte Continuo-Stimmen, deren eine das gesamte Werk hindurch Generalbaßbezifferung aufweist. Der Orgelpart, den man hier üblicherweise spielt, muß einen Ganzton herabtransponiert werden. Dies legt die Vermutung nahe, daß diese bezifferte und untransponierte Stimme von einem anderen Harmonieinstrument als der Orgel gespielt wurde, so daß wir bei dieser Einspielung ein Cembalo verwendet haben.

© ***Masaaki Suzuki 2004***

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 evozieren, 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 regelmäßig 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 aufzu-

treten. 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.

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.

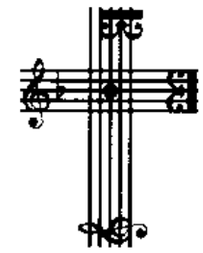
Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Nationale Universität für bildende Künste und Musik in Tokio absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane 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.

Timothy Kenworthy-Brown, in England geboren, war Chorsänger und Altist an der Chelmsford Cathedral. 1991 begann er ein musikwissenschaftliches Studium. Während seiner Studienzeit trat er in Vivaldis *Gloria* und *Nisi Dominus* auf; bis 1994 hatte er sich als Solist in Werken wie Lullys *Le Bourgeois Gentilhomme*, Bachs *Johannespassion* und Bernsteins *Chichester Psalms* sowie in Opern von Händel und Purcell einen geachteten Namen gemacht. Beim Huddersfield Festival of Arts 93-95 gewann er den English Song-Preis sowie die Oratorien-, British Composer- und Recital-Preise. Nach Abschluß seines Studiums studierte er Gesang an der Royal Academy of Music in London, nahm an einer Konzertreihe mit Musik von Purcell unter Leitung von Christopher Hogwood und Robert Spencer teil und erhielt einen Countess of Munster Trust Award für weitere Studien. Anschließend wurde er

Laienprediger an St. George's Chapel, Windsor Castle, und ist derzeit Choralvikar an der St. Paul's Cathedral sowie Professor für Gesang am Trinity College of Music. Weiterhin ist er als Sänger aktiv, insbesondere im Bereich der Alten Musik, und tritt mit dem Monteverdi Choir, dem Collegium Musicum 90 und dem Orchestra of the Age of Enlightenment auf. Unlängst wurde er wegen seiner Verdienste zum Associate of the Rocal Academy of Music ernannt.

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 *Roméo 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 *Johannespassion*, 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 Nikikai-Oper.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180
Pare-toi, ô chère âme

La cantate *Schmücke dich, o liebe Seele* ainsi que les deux autres cantates de cet enregistrement datent de 1724 et font partie du cycle des cantates-chorals. Selon le plan de cette entreprise téméraire – qui ne devait cependant pas être menée à terme –, une cantate était prévue pour chaque dimanche et chaque jour de fête. Son contenu ne se rapportait pas au prêche basé sur l'évangile du jour comme c'était alors l'usage mais était plutôt écrit à partir de chorals luthériens connus. Une des raisons de cette particularité tient probablement au souvenir du « Liederjahr » (Recueil de cantiques) datant de la Réforme de 1524 et donc vieux de deux cents ans. C'est au cours de cette année que ce premier recueil de la jeune église luthérienne a été imprimé à Nuremberg, Erfurt et Wittenberg. Dans les offices religieux de Leipzig en 1724, il semble que le choral luthérien, qui constitue la base de chacune des cantates, était également compris dans le commentaire du prédicateur. La tâche du librettiste de Bach (vraisemblablement l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel, 1653-1725) était de remanier une partie des strophes du choral afin que Bach puisse les mettre en musique sous forme d'arias et de récitatifs. La première et la dernière strophe devaient cependant rester inchangées et apparaître dans la cantate avec leur mélodie connue. Les chorals étaient habituellement choisis dans le but de complémenter les lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche était basé.

Cette cantate pour le vingtième dimanche après la Trinité a été créée le 22 octobre 1724. L'évangile dominical traditionnellement lu ce jour (Matthieu 22, 1 à 14) ainsi que le sermon racontent la parabole des pauvres au grand repas. Le récit parallèle de l'évangile selon Saint Luc (14, 16 à 24) évoque de manière divergente la dernière Cène. Ainsi, à partir de cette interprétation, s'éclaire le choix du cantique à la base de la cantate-choral de ce dimanche, *Schmücke dich, o liebe Seele* qui, jusqu'à aujourd'hui est utilisé dans l'église évangélique comme chant évoquant la dernière Cène. Le texte est du cantor berlinois de Saint Nicolas, Johann Crüger (1598-1662). Le librettiste de Bach a comme d'habitude conservé la première et la dernière strophe ainsi que, cette fois-ci la quatrième et a remanié le reste du texte en une série d'airs et de récitatifs.

Le choral initial de grande envergure présente le chœur accompagné du continuo avec les violons et les altos, un hautbois et deux flûtes à bec, trois groupes instrumentaux indépendants qui se produisent tantôt ensemble tantôt en opposition les uns aux autres. L'introduction instrumentale prépare avec des allusions mélodiques isolées la mélodie chantée mais, avant tout, une atmosphère à la fois solennelle et méditative que réclame le texte s'étend. Au point de vue musical, le mouvement se développe à partir d'un thème joué à l'unisson traité en ostinato aux cordes et de l'ample ligne mélodique des instruments à vent qui s'opposait au début. Le cantus firmus est exprimé en longues valeurs de note par les sopranos alors que les voix accompagnatrices d'alto, de ténor et de basse reposent sur un thème indépendant qui domine, en partie également dans son renversement mélodique, six des huit sections mélodiques du cantique. Ce n'est que dans les cinquième et sixième vers (« denn der Herr voll Heil und Gnaden ... » [car le Père, plein de salut et de grâce ...]) que Bach fait dominer le contre-chant du chœur sur la mélodie du cantique. Ce choral initial est tenu avec raison depuis longtemps par les connaisseurs pour l'un des plus beaux de toutes les cantates. « On a l'impression que pour cette composition le maître a travaillé sur l'une de ses mélodies favorites » devait écrire Albert Schweitzer.

Le second mouvement, l'air « Ermuntre dich, dein Heiland klopft » [Éveille-toi, ton Sauveur frappe] in-

siste sur l'invitation à la dernière Cène entendue dans le premier mouvement : Jésus lui-même frappe à la « porte du cœur » du croyant. Bach combine, comme si souvent dans son cycle des cantates-chorals, un air pour ténor solo avec une flûte traversière et arrive à un duo vocal et instrumental virtuose, rempli de l'affect joyeux de « l'encouragement » et de l'évocation directe des coups sur la porte suggéré par les notes répétées du continuo. Après l'air quelque peu extroverti du ténor, le soprano adopte au troisième mouvement un ton davantage méditatif. Le court récitatif nous mène à une présentation mélodiquement ornée de la strophe originale « Ach, wie hungert mein Gemüte » [Ah, que mon âme est affamée] avec un accompagnement au violoncelle piccolo qui, avec son intermède prolongé, accorde un complément réflexif à chacun des vers.

Le récitatif à l'alto « Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude » [Mon coeur ressent en lui peur et joie] (quatrième mouvement) avec son accompagnement original des flûtes à bec (qui du début à la fin suivent la mélodie du cantique) ramène en pensée, au mot-clé de « Freude » [joie] (qui plus loin en d'autres endroits sera souligné par une colorature spectaculaire), à l'affect de joie qui dominera complètement l'air de soprano du mouvement suivant. Par son caractère heureux et dansant, cet air rappelle fortement les cantates profanes de Bach. Suivant l'exemple du texte, la musique exhale de la première à la dernière note la confiance sereine et détendue du croyant. Avec un cours texte de prière – une demande pour le soutien et la protection du croyant – le récitatif à la basse (sixième mouvement) mène au choral conclusif qui, comme d'habitude, est une simple homophonie à quatre voix.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122

Le petit enfant nouvellement né

Le dimanche après Noël pour lequel cette cantate a été composée utilise traditionnellement comme évangile le récit rapporté par Luc (2, 33 à 40) qui évoque, révèle et explique la prophétie de Siméon, rempli du Saint-Esprit, et celle d'Anne, la très vieille prophétesse qui assiste à la présentation de Jésus au Temple. Cependant, le fait que ce dimanche de 1724 tombait également le dernier jour de l'année, le 31 décembre, semble avoir fait pencher la balance dans le choix d'un cantique qui n'a rien à voir avec l'évangile du jour mais qui, selon une vieille tradition, célèbre le passage d'une année à l'autre à la lumière de l'événement de Noël. L'auteur du cantique qui ne se retrouve plus aujourd'hui dans le Recueil de cantiques, est le pasteur et poète thuringien Cyriakus Schneegaß (1546-1597) alors que la mélodie provient du compositeur réputé pour ses chants et ses motets, le Weimarien Melchior Vulpius (vers 1570-1615), cantor de la ville. Des quatre seules strophes courtes que contient le cantique, Bach et son librettiste ont conservé telles quelles la première, troisième et quatrième et ne se sont pas limités cette fois-ci au seul remaniement de la seconde strophe restante mais ont librement ajouté aux vers existants pour arriver à un texte suffisamment long pour une cantate.

Les auditeurs leipzigois, à l'audition des premières mesures, n'auraient pu s'imaginer une telle strophe de cantique : le premier mouvement débute à la manière d'un menuet gracieux et quelque peu frivole avec ses passages en écho légèrement ornementés. Le chœur enchaîne ensuite étonnamment sans contrainte avec le mouvement de menuet. La mélodie du chant – qui, malgré la joie du texte, est en mode mineur – apparaît au soprano sous la forme d'un cantus firmus étiré alors que les voix inférieures d'alto, de ténor et de basse imitent et ornementent ses débuts de vers dans une

métrique rapide avec des phrases riches en coloratures et agitées. La ritournelle introductive en forme de menuet est également mise en valeur dans les intermèdes proportionnés entre les vers.

L'air de basse qui suit, « O Menschen, die ihr täglich sündigt » [Ô humains, qui péchez quotidiennement] (second mouvement) et qui suit textuellement le remaniement de la seconde strophe peut sembler austère, voire triste au point de vue musicale malgré le message en fait joyeux qui rapporte la joie des anges et la réconciliation de Dieu avec les humains. L'air da-capo présente un caractère singulier dans sa première partie avec l'apostrophe « O Menschen » [Ô humains] qui revient à plusieurs reprises sur un motif prégnant entendu au continuo et composé d'une quarte ascendante et d'une octave descendante. Au point de vue musical, tout le mouvement repose sur le thème présenté par le continuo entendu au début et ses variations traitées en basse continue sur lesquelles les voix se déploient, tantôt librement, tantôt en s'appuyant sur le motif en ostinato.

Après la couleur sombre de l'air de basse – et il semble que tel était le but poursuivi par Bach – l'air de soprano qui suit (troisième mouvement) apparaît d'autant plus baigné d'une lumière claire. Le texte dirige pour ainsi dire son regard à partir de la sphère des humains vers le haut. On y entend « Die Engel erfüllen nun die Luft im höhern Chor » [Les anges emplissent maintenant le ciel du chœur le plus grandiose], une allusion au récit biblique de Noël. Et Bach fait ainsi en quelque sorte retentir d'en haut un concert des anges dans le récitatif sous la forme du choral joué par trois flûtes à bec dans la région la plus aiguë de l'orchestre. On n'avait sûrement jamais entendu un tel miracle musical à Leipzig.

Le mouvement suivant (le quatrième) « O wohl uns / Ist Gott versöhnt » [Bienheureux sommes-nous/ Puisque Dieu nous est réconcilié] nous réserve également une surprise. Comme l'air de basse, il commence par un thème exprimé par le continuo qui sera ensuite traité dans le sens d'une basse obstinée. La partie vocale est ici organisée en trio. On y entend l'alto (soutenu par les violons et les violons altos) qui chante la troisième strophe du cantique, inchangée au niveau du texte mais avec une mélodie sur un rythme de 6/8 alors que le soprano et le ténor, en un duo thématiquement autonome mais traité en imitation, s'ajoutent avec de nouvelles paroles. Les vers du duo ne racontent pas une situation en continu bien qu'ils soient reliés entre eux par la rime mais commentent plutôt, chaque voix séparément, les vers chantés par l'alto. Les paroles « O wohl uns, die wir an ihn glauben » [Bienheureux sommes-nous, nous qui croyons en lui] se rapportent ainsi au premier vers du choral, « Ist Gott versöhnt und unser Freund » [Puisque Dieu nous est réconcilié et qu'il est notre allié] alors que « Sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben » [Sa fureur ne peut nous priver de notre réconfort] répond « Was kann uns tun der arge Feind ? » [Que peut nous faire le malin ennemi ?].

Le récitatif « Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht » [Ceci est un jour que Dieu en personne a fait par sa volonté] (cinquième mouvement) présente un autre visage du chanteur soliste basse que celui présenté dans son air du second mouvement. Comme inséré dans un accompagnement solennel des cordes, il déclame maintenant un texte fortement teinté d'émotion qui exprime l'exclamation sincère d'un croyant célébrant joyeusement et qui voit son attente du Dieu fait homme exaucée. La strophe finale du cantique (sixième mouvement), exprimée comme toujours par un simple choral homophonique à quatre voix évoque une joyeuse note finale dans une mesure à 3/4 et appelle à se détourner de la tristesse et pousse à la jubilation et aux chants à la lumière de la promesse : « Das Jesulein wend alles Leidt » [Le petit Jésus détourne toutes les souffrances].

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96
Seigneur Christ, fils unique de Dieu

La cantate *Herr Christ, der einge Gottessohn* a été créée le 8 octobre 1724, le dix-huitième dimanche après la Trinité. L'évangile dominical traditionnellement lu et qui est abordé dans le prêche a un contenu complexe : il raconte la dispute théologique entre Jésus et les Pharisiens. À leur question retorse à savoir quel est le premier de tous les commandements, Jésus donne une réponse double : l'amour de dieu et l'amour du prochain. Jésus réplique cependant aux Pharisiens par la question relative à la nature du Christ qui, dans les Saintes Écritures, s'appelle à la fois Fils de David et Maître de David. Le choral choisi pour cette cantate donne en quelque sorte dès la première strophe la réponse du Nouveau Testament : le Christ est le fils de Dieu. On retrouve le choral, *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* qui est encore chanté de nos jours dans les églises évangéliques, dans le « Liederjahr » de la Réforme de 1524. Le livret a été écrit par la première poétesse de l'église protestante, Elisabeth Cruciger, née von Meseritz (1505-1535) qui, comme l'épouse de Luther, Katharina von Bora, a d'abord été religieuse. Sous l'influence de la Réforme, elle a quitté le couvent et a épousé en 1524 le prédicateur de Magdebourg et plus tard professeur de théologie de Wittenberg, Caspar Cruciger. Le librettiste de Bach a, comme d'habitude, laissé inchangées la première et à la dernière strophe du choral mais a transformé les autres en une alternance de récitatifs et d'airs.

Le centre de gravité de cette cantate est sans aucun doute le choral initial, un mouvement enjoué sur une mesure à 9/8 qui tire son caractère particulier de deux caractéristiques : d'une part le cantus firmus qui, sans tenir compte du caractère rythmique animé des autres voix, s'exprime avec gravité par de longues valeurs de notes, chacune occupant une mesure au complet, non pas par les voix de soprano mais, exceptionnellement, par les voix d'alto (une particularité à laquelle Bach avait déjà eu recours seize semaines auparavant dans la cantate-choral du second dimanche après la Trinité, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* [*Ah ! Dieu, du ciel jette un regard vers nous*] BWV 2) ; d'autre part la partie virtuose dans le registre aigu de la flûte que Bach confie à une « flauto piccolo », c'est-à-dire à une flûte à bec en fa" (une octave au-dessus de la flûte à bec alto). Cette partie est manifestement en relation avec les vers, « Er ist der Morgensterne, / sein' Glanz streckt er so ferne / vor andern Sternen klar » [Il est l'étoile du matin / Son éclat se rend si loin / Plus que toute autre étoile] et illustre le scintillement de l'étoile dans le firmament. Pour les mélomanes qui ont assisté à l'office religieux de Leipzig, le chœur initial, rien qu'en raison de sa partie instrumentale inhabituelle, a dû constituer une sensation : la flûte à bec piccolo (sopranino) était un instrument inusité au concert et constituait de plus, dans l'usage des cantates leipzigoises de Bach, une nouveauté. Bach avait certes fait un premier pas dans cette direction deux semaines auparavant avec la cantate *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* [*Dieu d'amour, quand mourrai-je*] (BWV 8) qui comprend également une brillante partie pour *flauto piccolo*. Cependant, les modifications apportées dans la partition originale nous le font constater, le flûtiste qui devait tenir la partie de piccolo a manifestement eu à s'absenter à la toute dernière minute et cette partie a dû être tenue par l'habituelle flûte traversière.

Au cours des deux successions de récitatifs et d'airs qui suivent, les solistes vocaux obtiennent également à leur tour une chance de briller. Le point de départ de la première série récitatif/air est le commandement sur l'amour que l'on retrouve dans l'évangile. Le récitatif de l'alto (deuxième mouvement) évoque en prenant pour modèle la seconde et la troisième strophe du choral sur lequel repose cette cantate

l'amour de Dieu pour sa création alors que l'air du ténor (troisième mouvement) apparaît comme une prière ardente du croyant pour recevoir l'amour de Jésus ainsi que son effet fortifiant, éclairant voire enflammé. Comme souvent dans ses cantates-chorals, Bach combine un air exigeant pour le ténor avec une partie non moins exigeante de flûte traversière et fait se rivaliser les deux virtuoses dans des passages animés où les mots importants de « kräftig » [fort], « erleuchte » [éclaire], « entbrenne » [brûle] sont rehaussés au moyen de coloratures. La seconde série récitatif/air est une prière à Dieu pour qu'il guide nos pas, pour obtenir l'escorte du sauveur et qu'il nous préserve des erreurs et des faux-pas. Au court solo de soprano (quatrième mouvement) suit un air à la basse, d'allure hautement volontaire et dans le style d'une polonaise (cinquième mouvement) qui, avec beaucoup d'énergie, illustre l'inconstance du chrétien au moyen d'une métaphore musicale avec une alternance des cordes et des hautbois sur les mots « Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt » [Tantôt à droite, tantôt à gauche me mène mon pas égaré]. Le choral conclusif, littéralement une prière, dans une forme musicale simple avec la strophe originale et la mélodie inchangée, met en valeur pour ainsi dire les voix de la communauté.

© ***Klaus Hofmann 2004***

Notes de la production

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180
Pare-toi, ô chère âme

La seule source principale de cette cantate est la partition d'orchestre de la main de Bach qui est en la possession de la Bachakademie à Stuttgart. (Cette partition peut d'ailleurs être vue sur le site Internet « Bach Digital ».) Des doutes subsistent toujours à propos des petits détails de l'instrumentation lorsque les parties séparées n'existent plus et, dans ce cas-ci, l'identité de l'instrument *obbligato* qui doit accompagner le troisième mouvement, Recitativo, est incertaine. La partie d'*obbligato* est écrite dans la partition d'orchestre en clé d'ut troisième ligne et la tessiture de la partie laisse croire qu'il pourrait s'agir d'un violon alto. Cependant, les deux partitions d'orchestres écrites séparément au cours du 18e siècle sur la base des parties séparées perdues indiquent « violoncelle piccolo ». De plus, si l'on tient compte que cette partie est écrite en clé de sol (écrite une octave plus haute que sa hauteur réelle) ce qui est habituellement le cas du violoncelle, on peut assumer que, à la différence des partitions d'orchestre, ce n'est pas la clé d'ut mais plutôt la clé de sol qui a été utilisée dans la notation originale des parties séparées. (Voir Ulrich Bartels, KB I/25, p. 56). En ayant également à l'esprit que les six cantates composées après celle-ci entre novembre 1724 et mai 1725 (BWV 115, 41, 6, 85, 183 et 68) ont recours au « violoncello piccolo », il est tout naturel d'assumer que cet instrument est également requis ici.

Ceci constitue la première apparition officielle du *violoncello piccolo* dans notre série de cantates. (En tenant compte de la tessiture, nous avons choisi l'instrument utilisé dans la cantate BWV 71 qui date de l'époque du séjour de Bach à Mühlhausen, mais il n'y a aucune indication à cet effet dans la partition). Néanmoins, un nouveau problème surgit : s'il n'y a qu'un seul violoncelliste, qui assurera le reste de la partie de continuo si le violoncelliste qui tient habituellement la partie de 8 pieds du continuo passe au *violoncello piccolo* ? Dans ce cas précis, les parties originales ne nous sont pas parvenues et il donc impossible d'affirmer quoi que ce soit avec certitude. Conformément cependant au caractère de la musique, nous avons décidé de résoudre ce problème en employant une contrebasse dès le début du récitatif.

Das neugeborne Kindelein, BWV 122
Le petit enfant nouvellement né

Cette cantate nous est également parvenue sous forme de manuscrit de la main même de Bach de la partition d'orchestre et des parties séparées. Cette fois-ci cependant, l'instrumentation ne pose aucun problème majeur. En ce qui concerne les trois flûtes à bec utilisées au troisième mouvement, Recitativo, les mots « è 3 Flauti » dans l'indication « Soprano è 3 Flauti » qui apparaissent dans la partition d'orchestre ont clairement été ajoutés plus tard, ce qui indiquerait que ces parties ont été conçues à l'origine pour trois violons ou trois hautbois.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96
Seigneur Christ, fils unique de Dieu

Cette œuvre nous est parvenue sous forme de manuscrit de la main même de Bach de la partition d'orchestre et des parties séparées. On y retrouve des indications qui révèlent que l'instrumentation ainsi que d'autres éléments ont été modifiés lorsque cette cantate a été jouée à d'autres occasions, probablement en 1734 et en 1747, après sa création. Le premier et le troisième mouvement notamment posent des problèmes à cet égard.

En ce qui concerne le premier mouvement, la partie d'instrument à vent avec ses double-croches rapides a été confiée à l'occasion de la création en 1724 à la « fiauto piccolo ». Dans l'orthographe italienne moderne, on écrirait « flauto piccolo ». La « flauto » correspondait à la flûte à bec habituelle. Tant dans la partition d'orchestre que dans les parties séparées, l'emploi d'une clé de sol première ligne indique qu'il s'agit bien d'une flûte à bec. Mais cette partie a été confiée au violon (*violino piccolo*, qui est accordé une tierce plus haute qu'à la normale) pour la présentation de 1734 et la partie est écrite une tierce mineure plus bas dans la tonalité de ré majeur. (La partie originale de *flauto piccolo* n'a pas été rayée de lignes diagonales). À l'occasion de l'interprétation ultérieure, la partie de *traverso* du troisième mouvement a également été réécrite pour violino piccolo, mais pour quelque raison que nous ignorons, de longues lignes obliques ont été ajoutées pour indiquer que cette voie ne doit pas être utilisée. On ne peut déterminer avec précision à quel moment ces lignes obliques ont été ajoutées, mais il est possible que la *flauto traverso* ait été utilisée comme instrument obbligato dans le troisième mouvement. Pour l'interprétation sur cet enregistrement, nous utilisons la « fiauto piccolo » (flûte à bec sopranino) dans le premier mouvement et la *flauto traverso* dans le troisième.

Une partie de « corno » a, à l'origine, été écrite pour jouer le cantus firmus de l'alto dans le premier mouvement mais une partie de « trombona » a été composée pour la présentation ultérieure de 1747. En tenant compte de la présence fréquente de notes non-harmoniques dans cette œuvre, nous avons décidé d'utiliser un trombone à coulisse pour cette partie.

On retrouve deux parties non-transposées de continuo dans cette cantate, l'une contenant une figuration harmonique tout au long de l'œuvre. La partie dévolue à l'orgue et habituellement utilisée pour cette œuvre, doit être transposée un ton plus bas. Ceci implique que cette partie chiffrée et non transposée devrait être tenue par un instrument harmonique autre que l'orgue et nous l'avons ainsi confiée au clavecin.

© Masaaki Suzuki 2004

Cet enregistrement a été réalisé à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle a été construite dans le but de devenir un lieu de concerts, notamment

d'orgue, et c'est pourquoi une attention spéciale a été accordée à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **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 musiciens spécialisés en interprétation sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse de l'époque 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 de l'époque des œuvres ; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité sonore 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, donne des concerts réguliers et présente 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 outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, 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 a été invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Les concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut l'invité principal de la série « Bach 2000 » au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a réalisé plusieurs enregistrements chez 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 catégoric musique chorale des 18e et 19e siècles aux Prix Classiques de Cannes.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin avec l'ensemble 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 de Musique de Tokyo. Il a reçu 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, réalisant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. En tant que claveciniste, il enregistre l'œuvre complète de Bach pour cet instrument.

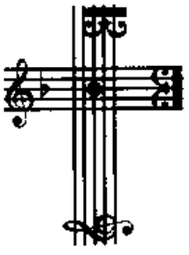
Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, elle poursuivit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane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

Timothy Kenworthy-Brown a été choriste et altiste à la cathédrale de Chelmsford dans son Angleterre natale et a étudié afin d'obtenir un diplôme de premier cycle en musique en 1991. Pendant ses études, il se produit dans le *Gloria* et le *Nisi Dominus* de Vivaldi et, en 1994, était devenu un soliste établi dans des œuvres telles que *Le bourgeois gentilhomme* de Lully, la *Passion selon Saint Jean* de Bach et les *Chichester Psalms* de Leonard Bernstein ainsi que dans des opéras de Haendel et de Purcell. À l'occasion du Festival of Arts de Huddersfield, il remporte, de 1993 à 1995, l'English Song Prize ainsi que des prix dans les catégories oratorio, compositeur anglais et récital vocal. Après avoir obtenu son diplôme, il étudie le chant à la Royal Academy of Music de Londres et participe à une série de concerts consacrés à la musique de Purcell avec Christopher Hogwood et Robert Spencer puis reçoit le Countess of Munster Trust Award qui lui permet de poursuivre ses études. Il devient ensuite *lay-clerk* (maître de chapelle) à la St George's Chapel au Palais de Windsor et est présentement vicaire-choral à la Cathédrale Saint Paul et professeur de chant au Trinity College of Music. Il continue de se produire en tant que chanteur indépendant, principalement avec des ensembles jouant sur instruments anciens comme le Monteverdi Choir, le Collegium Musicum 90 et l'Orchestra of The Age of Enlightenment. Il est récemment nommé Associate au Royal Academy of Music pour services rendus à la profession.

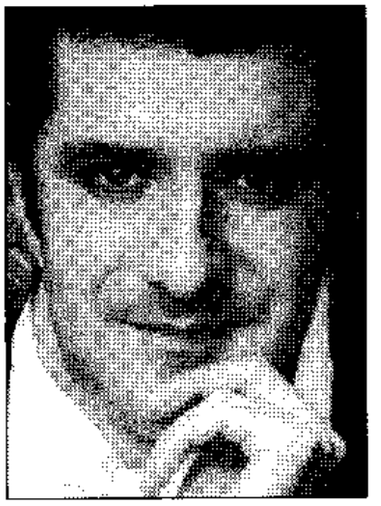
Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université ; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces prestations furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegridolfo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson. Ceux-ci le tinrent en une telle estime qu'ils l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegridolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière à l'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 retint l'attention grâce à des performances remarquables en tant que 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 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant auprès de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.

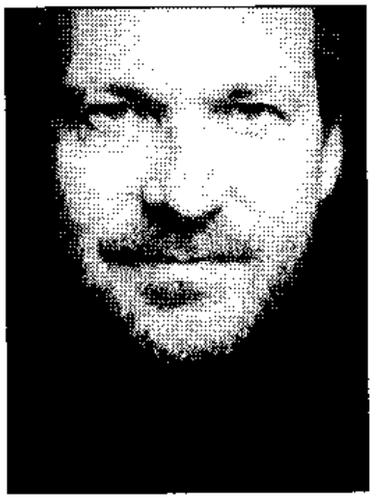


YUKARI NONOSHITA



TIMOTHY KENWORTHY-BROWN

MAKOTO SAKURADA



PETER KOOIJ

Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180

1 1. [CHORUS]

Schmücke dich, o liebe Seele
Laß die dunkle Sündenhöhle,
Komm ans helle Licht gegangen
Fange herrlich an zu prangen;
Denn der Herr voll Heil und Gnaden
Läßt dich itzt zu Gaste laden.
Der den Himmel kann verwalten,
Will selbst Herberg in dir halten.

2 2. ARIA *Tenore*

Ermuntre dich; dein Heiland klopft,
Ach, öffne bald die Herzenspforte!
Ob du gleich in entzückter Lust
Nur halb gebrochne Freudenworte
Zu deinem Jesu sagen mußt.

3 3. RECITATIVO [& CHORAL] *Soprano*

Wie teuer sind des heilgen Mahles Gaben!
Sie finden ihresgleichen nicht.
Was sonst die Welt
Vor kostbar hält,
Sind Tand und Eitelkeiten;
Ein Gotteskind wünscht
diesen Schatz zu haben
Und spricht:

Ach, wie hungert mein Gemüte,
Menschenfreund, nach deiner Güte!
Ach, wie pfleg ich oft mit Tränen
Mich nach dieser Kost zu sehnen!
Ach, wie pfleget mich zu dürsten
Nach dem Trank des Lebensfürsten!
Wünsche stets, daß mein Gebeine
Sich durch Gott mit Gott vereine.

4 4. RECITATIVO *Alto*

Mein Herz fühlt in sich Furcht und Freude;
Es wird die Furcht erregt

1. [CHORUS]

Adorn thyself, beloved soul,
Leave the dark hollows of sin,
Come into the brilliant,
Begin to shine splendidly;
For the Lord, full of salvation and mercy,
Has invited you now as a guest.
He who can preside over heaven
Would find an abode in you.

2. ARIA *Tenor*

Be of good cheer; your Saviour knocks,
Ah, open soon the gates of your heart!
Even though, in rapt joy,
You need only speak half-broken
Words of joy to your Jesus.

3. RECITATIVE [& CHORALE] *Soprano*

How dear are the gifts of the holy feast!
Their equal cannot be found.
Whatever else the world
Regards as precious,
Are mere toys and frivolities;
A child of God wishes
To have this treasure
And says:

Ah, how my spirit hungers,
For your goodness, o friend of man!
Ah, how I am accustomed to long tearfully
For such nourishment!
Ah, how I am accustomed to thirst
For the drink of the prince of life!
I constantly desire that my limbs
May, through God, be united with God.

4. RECITATIVE *Alto*

My heart feels inner fear and joy;
Fear is aroused

Wenn es die Hoheit überlegt
Wenn es sich nicht in das Geheimnis findet,
Noch durch Vernunft
dies hohe Werk ergründet.
Nur Gottes Geist kann
Durch sein Wort uns lehren,
Wie sich allhier die Seelen nähren,
Die sich im Glauben zugeschickt.
Die Freude aber wird gestärket,
Wenn sie des Heilands Herz erblickt
Und seiner Liebe Größe merket.

5 5. ARIA *Soprano*

Lebens Sonne, Licht der Sinnen,
Herr, der du mein alles bist!
Du wirst meine Treue sehen
Und den Glauben nicht verschmähen,
Der noch schwach und furchtsam ist.

6 6. RECITATIVO *Basso*

Herr, laß an mir dein treues Lieben,
So dich vom Himmel abgetrieben,
Ja nicht vergeblich sein!
Entzünde du in Liebe meinen Geist,
Daß er sich nur nach dem,
Was himmlisch heißt,
Im Glauben lenke
Und deiner Liebe stets gedenke.

7 7. CHORAL

Jesu, wahres Brot des Lebens,
Hilf, daß ich doch nicht vergebens
Oder mir vielleicht zum Schaden
Sei zu deinem Tisch geladen.
Laß mich durch dies Seelenessen
Deine Liebe recht ermessen,
Daß ich auch, wie itzt auf Erden,
Mög ein Gast im Himmel werden.

When it considers the loftiness,
When it cannot find its way to the secret,
Nor through reason
Fathom these lofty deeds.
Only God's Spirit
Can teach us through His word
How all of the souls are nourished here
That have devoted themselves to faith.
Joy becomes stronger, however,
Upon regarding the Saviour's heart
And observing the greatness of His love.

5. ARIA *Soprano*

Sun of life, light of the senses,
Lord, You who are my all!
You will see my loyalty
And will not scorn the faith,
That is still weak and fearful.

6. RECITATIVE *Bass*

Lord, may Your faithful love for me,
That drove You from heaven,
Not be in vain!
Light my spirit with love,
So that it aims only for
That which is called heavenly
In faith
And always remembers Your love.

7. CHORALE

Jesus, true bread of life,
Help me, so that I am not invited in vain
Or even, perhaps, to my harm
To Your table.
Through this food of the soul
May I measure Your love correctly,
So that I too, as now I am on earth,
May become a guest in heaven.

8 1. [CHORUS]

Das neugeborne Kindelein,
Das herzeliebe Jesulein
Bringt abermal ein neues Jahr
Der auserwählten Christenschar.

9 2. ARIA *Basso*

O Menschen, die ihr täglich sündigt,
Ihr sollt der Engel Freude sein.
Ihr jubilierendes Geschrei,
Daß Gott mit euch versöhnet sei,
Hat euch den süßen Trost verkündigt.

10 3. RECITATIVO *Soprano*

Die Engel, welche sich zuvor
Vor euch als vor Verfluchten scheuen,
Erfüllen nun die Luft im höhern Chor,
Um über euer Heil sich zu erfreuen.
Gott, so euch aus dem Paradies
Aus englischer Gemeinschaft stieß,
Läßt euch nun wiederum auf Erden
Durch seine Gegenwart
vollkommen selig werden:
So danket nun mit vollem Munde
Vor die gewünschte Zeit im neuen Bunde.

11 4. ARIA [& CHORAL] *Soprano, Tenore, Alto*

Ist Gott versöhnt und unser Freund,
O wohl uns, die wir an ihn glauben,
Was kann uns tun der arge Feind?
Sein Grimm kann unsern Trost nicht rauben;

Trotz Teufel und der Höllen Pfort,
Ihr Wüten wird sie wenig nützen,
Das Jesulein ist unser Hort.
Gott ist mit uns und will uns schützen.

1. [CHORUS]

The new-born little child,
Little Jesus, beloved of the heart,
Again brings a new year
To the chosen Christian flock.

2. ARIA *Bass*

O mankind, which commits sins every day,
You shall be the angels' joy.
Their jubilant cries
That God is reconciled with you
Has prophesied to you sweet consolation.

3. RECITATIVE *Soprano*

The angels, who formerly
Shied away from you, as from a curse,
Now fill the air in a lofty choir,
To rejoice about your salvation.
God, who forced you out of Paradise,
Out of the company of angels,
Allows you again now, on earth,
To be completely happy
Through His presence:
So now be thankful with full voice
For the desired time in the new covenant.

4. ARIA [& CHORALE] *Soprano, Tenor, Alto*

If God is reconciled and is our friend,
O happy are we who believe in Him,
What can the wicked enemy do to us?
His anger cannot rob us of our comfort;

Despite the devil and hell's gates,
Their rage will be of little use to them,
Little Jesus is our treasure.
God is with us and will protect us.

12 5. RECITATIVO *Basso*
Dies ist ein Tag,
den selbst der Herr gemacht,
Der seinen Sohn in diese Welt gebracht.
O selge Zeit, die nun erfüllt!
O gläubig's Warten, das nunmehr gestillt!
O Glaube, der sein Ende sieht!
O Liebe, die Gott zu sich zieht!
O Freudigkeit, so durch die Trübsal dringt
Und Gott der Lippen Opfer bringt!

5. RECITATIVE *Bass*
This is a day
That the Lord Himself has made,
Who brought His Son into this world.
O blessed time, that is now fulfilled!
O faithful waiting, that is now over!
O faith, which beholds its end!
O love, which draws God to itself!
O happiness, which keeps going through difficulties
And brings God an offering from its lips!

13 6. CHORAL
Es bringt das rechte Jubeljahr,
Was trauern wir denn immerdar?
Frisch auf! itzt ist es Singenszeit,
Das Jesulein wendt alles Leid.

6. CHORALE
It brings the true year of jubilation,
Why then should we remain mournful?
Arise, afresh! Now it is time to sing,
Little Jesus puts aside all sorrow.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96

14 1. [CHORUS]
Herr Christ, der einge Gottessohn,
Vaters in Ewigkeit,
Aus seinem Herzn entsprossen,
Gleichwie geschrieben steht,
Er ist der Morgensterne,
Sein' Glanz streckt er so ferne
Vor andern Sternen klar.

1. [CHORUS]
Lord Christ, the only Son of God,
Of the Father in eternity,
Who sprang forth out of His heart,
As it is written,
He is the morning star,
His gaze reaches out so far,
More brilliant than other stars.

15 2. RECITATIVO *Alto*
O Wunderkraft der Liebe
Wenn Gott an sein Geschöpfe denket,
Wenn sich die Herrlichkeit
Im letzten Teil der Zeit
Zur Erde senket,
O unbegreifliche, geheime Macht!
Es trägt ein auserwählter Leib
Den großen Gottessohn,
Den David schon

2. RECITATIVE *Alto*
O wondrous power of love,
When God reflects upon what He has created,
When glory sinks
Down to earth
In the final part of time,
O unfathomable, secret power!
A chosen body bears
The great Son of God,
Whom David already

Im Geist als seinen Herrn verehrte,
Da dies gebenedeite Weib
In unverletzter Keuschheit bliebe.
O reiche Segenskraft!
So sich auf uns ergossen,
Da er den Himmel auf-, die Hölle
zugeschlossen.

16 3. ARIA *Tenore*

Ach, ziehe die Seele mit Seilen der Liebe,
O Jesu, ach zeige dich kräftig in ihr!
Erleuchte sie, daß sie dich gläubig erkenne,
Gib, daß sie mit heiligen Flammen entbrenne,
Ach würke ein gläubiges Dürsten nach dir!

17 4. RECITATIVO *Soprano*

Ach, führe mich, o Gott, zum rechten Wege,
Mich, der ich unerleuchtet bin,
Der ich nach meines Fleisches Sinn
So oft zu irren pflege;
Jedoch gehst du nur mir zur Seiten,
Willst du mich nur mit deinen Augen leiten,
So gehet meine Bahn
Gewiß zum Himmel an.

18 5. ARIA *Basso*

Bald zur Rechten, bald zur Linken
Lenkt sich mein verirrter Schritt.
Gehe doch, mein Heiland, mit,
Laß mich in Gefahr nicht sinken,
Laß mich ja dein weises Führen
Bis zur Himmelspforte spüren!

19 6. CHORAL

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad;
Den alten Menschen kränke,
Daß er neu Leben hab
Wohl hier auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begierden
Und G'danken hab'n zu dir.

Honoured as his Lord in spirit,
For this blessed woman
Remained in unmolested purity.
O rich power of blessing!
That is poured forth upon us
Since He has opened up heaven
And locked the gates of hell.

3. ARIA *Tenor*

Ah, draw my soul with wires of love,
O Jesus, ah, show Yourself powerfully in it!
Enlighten it, so it may recognize You in faith,
Allow it to burn with holy flames,
Ah, bring about a faithful thirst for You!

4. RECITATIVE *Soprano*

Ah, lead me, o God, to the right path,
I, unenlightened as I am,
Who, according to the desire of my flesh,
Am so often accustomed to go astray;
If only You walk by my side, however,
If only You will lead me with Your eyes,
Then my path
Will surely lead me to heaven.

5. ARIA *Bass*

Soon to the right, soon to the left
My errant path turns.
Go with me, though, my Saviour,
Let me not sink into danger,
Yes, may Your wise guidance
Follow me to heaven's gates!

6. CHORALE

Kill us with your goodness,
Wake us with your grace!
Make the old poorly,
So that he may have new life
Here on this very earth,
Having his mind and all his desires,
And his thoughts for You.

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

Tuner: Akimi Hayashi

DDD

Recording Data

Recorded on 7th-10th June 2003 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Recording producer: Marion Schwebel
Sound engineer: Rita Hermeyer
Digital editing: Julian Schwenkner, Fabian Frank
Recording equipment: Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones
Executive producer: Robert von Bahr

Booklet and Graphic Design

Cover texts: © Klaus Hofmann 2004 & © Masaaki Suzuki 2004
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover design: Sofia Scheutz
Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

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

BIS-CD-1401 © & ℗ 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Masaaki Suzuki

Photo: K. Miura

BIS-CD-1401