

Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



36

Ihr werdet weinen und heulen
CANTATAS ▶ 6 ▶ 42 ▶ 103 ▶ 108

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 36 · LEIPZIG 1725

AM ABEND ABER DESSELBIGEN SABBATS, BWV 42 28'45

Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti (8. April 1725)

Text: anon; [2] Johannes 20,19; [3] nach Matthäus 18,20; [4] Jacob Fabricius 1632

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

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | 1. Sinfonia | 5'45 |
| [2] | 2. Recitativo (Tenore). <i>Am Abend aber desselbigen Sabbats ...</i> | 0'47 |
| [3] | 3. Aria (Alto). <i>Wo zwei und drei versammelt sind ...</i> | 13'25 |
| [4] | 4. Choral Duetto (Soprano, Tenore). <i>Verzage nicht, o Häuflein klein ...</i> | 2'55 |
| [5] | 5. Recitativo (Basso). <i>Man kann hiervon ein schön Exempel sehen ...</i> | 0'47 |
| [6] | 6. Aria (Basso). <i>Jesus ist ein Schild der Seinen ...</i> | 3'06 |
| [7] | 7. Choral. <i>Verleih uns Frieden gnädiglich ...</i> | 1'41 |

IHR WERDET WEINEN UND HEULEN, BWV 103 14'24

Kantate zum Sonntag Jubilate (22. April 1725)

Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728; [1] Johannes 16,20; [6] Paul Gerhardt 1653

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

- | | | |
|------|---|------|
| [8] | 1. Chorus. <i>Ihr werdet weinen und heulen ...</i> | 4'54 |
| [9] | 2. Recitativo (Tenore). <i>Wer sollte nicht in Klagen untergehn ...</i> | 0'46 |
| [10] | 3. Aria (Alto). <i>Kein Arzt ist außer dir zu finden ...</i> | 4'17 |
| [11] | 4. Recitativo (Alto). <i>Du wirst mich nach der Angst ...</i> | 0'36 |
| [12] | 5. Aria (Tenore). <i>Erholet euch, betrübte Sinnen ...</i> | 2'40 |
| [13] | 6. Choral. <i>Ich hab dich einen Augenblick ...</i> | 0'59 |

ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE, BWV 108

13'44

Kantate zum Sonntag Cantate (29. April 1725)

Text: Christiane Mariane von Ziegler 1728; [1] Johannes 16,7; [6] Paul Gerhardt 1653

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

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | 1. [Aria] (Basso). <i>Es ist euch gut, daß ich hingehe ...</i> | 3'52 |
| 15 | 2. Aria (Tenore). <i>Mich kann kein Zweifel stören ...</i> | 3'18 |
| 16 | 3. Recitativo (Tenore). <i>Dein Geist wird mich also regieren ...</i> | 0'33 |
| 17 | 4. Chorus. <i>Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit ...</i> | 2'10 |
| 18 | 5. Aria (Alto). <i>Was mein Herz von dir begehrt ...</i> | 2'41 |
| 19 | 6. Choral. <i>Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt ...</i> | 0'52 |

BLEIB BEI UNS, DENN ES WILL ABEND WERDEN, BWV 6

17'27

Kantate zum 2. Ostertag (2. April 1725)

Text: anon; [3] Nikolaus Selnecker 1611; [6] Martin Luther 1642

Oboe I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo,

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Cembalo, Organo

- | | | |
|----|---|------|
| 20 | 1. [Choral]. <i>Bleib bei uns ...</i> | 6'14 |
| 21 | 2. Aria (Alto). <i>Hochgelobter Gottessohn ...</i> | 2'59 |
| 22 | 3. Choral (Soprano). <i>Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ ...</i> | 3'42 |
| 23 | 4. Recitativo (Basso). <i>Es hat die Dunkelheit ...</i> | 0'45 |
| 24 | 5. Aria (Tenore). <i>Jesu, laß uns auf dich sehen ...</i> | 2'53 |
| 25 | 6. Choral. <i>Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ ...</i> | 0'39 |

TT: 75'31

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

directed by MASAOKI SUZUKI

Vocal Soloists: YUKARI NONOSHITA *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

JAMES GILCHRIST *tenor* · DOMINIK WÖRNER *bass*

Instrumental Soloists: TOSHIO SHIMADA *trumpet* · DAN LAURIN *flauto piccolo*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore/oboe da caccia* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

DMITRY BADIAROV *violoncello piccolo (violoncello da spalla)*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Robin Blaze , Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	James Gilchrist , Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso:	Dominik Wörner , Chiyuki Urano, Daisuke Fujii

Orchestra

Tromba:	Toshio Shimada
Flauto piccolo:	Dan Laurin
Oboe I / Oboe d'amore I / Oboe da caccia solo:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II / Oboe d'amore II:	Atsuko Ozaki
Oboe da caccia:	Yukari Maehashi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu [42/6 & 108/2 solo], Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada [42/6 Solo], Yuko Araki, Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe
Violoncello piccolo:	Dmitry Badiarov ('Violoncello da spalla') [See notes by Masaaki Suzuki]

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Seiji Nishizawa
Bassono:	Kiyotaka Dosaka
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

AM ABEND ABER DESSELBIGEN SABBATS

THEN THE SAME DAY AT EVENING, BWV 42

Bach's cantata *Am Abend aber desselbigen Sabbats* was first heard on Quasimodogeniti Sunday, 8th April 1725, at the main church service in Leipzig. The gospel passage for this Sunday, John 20, 19–31, tells how – owing to his disciples' fear of persecution – the resurrected Jesus appears secretly and behind closed doors to them. As with the cantata *Bleib bei uns*, performed the previous week, the text begins with a verse from the gospel. As the following sequence of movements (aria–chorale–recitative–aria–chorale) is the same and, moreover, both texts have a similar, rather dry and unpoetic style, we can assume that they are the work of the same, unknown author.

As the opening Bible verse is not suited for a choral setting, Bach prefaced it with an instrumental movement in *da capo* form. In all probability he did not write a wholly new piece but used a movement from an existing (though nowadays unknown) composition. After an introduction from the strings and continuo, a *concertino* of two oboes and bassoon joins in; these instruments strike up a lively dialogue in alternation with the strings, and only in the middle section of the movement does the music briefly become more lyrical. The tenor recitative with the evangelist's story must have strongly reminded the Leipzig congregation of the evangelist's part in the *St John Passion*, which had been performed just ten days earlier. The continuo part, however, has an unusual feature: Bach calls for incessant repeated semiquavers, an effect akin to trembling – an image of the disciples' fear. The alto aria 'Wo

zwei und drei versammelt sind' ('For where two or three are gathered together'), which may have its roots in an earlier (now lost) work by Bach, surrounds its rather modest text with elegiac tones and calm solemnity. In the outer sections of this *da capo* aria, the orchestra – led by the oboes – provides a sonorous and finely chiselled background for the very free vocal line. The chorale strophe that follows is on this occasion set as a duet for soprano and tenor, without recourse to the associated hymn melody. Each line is presented with a theme of its own, in a dense contrapuntal setting. This movement is framed and divided up by a *ritornello* from the continuo which, with its chromatic writing and sighing figures, emphasizes the emotions of sorrow and distress that are mentioned in the text. In the bass aria Bach was evidently inspired by two textual elements: the keyword 'Verfolgung' ('persecution') and the phrase 'Jesus ist ein Schild der Seinen' ('Jesus is a shield for his people'). The image of 'persecution' is depicted by means of the imitative 'follow-my-leader' of the two solo violins and the tumultuous figurations of the other instruments, including the continuo. Bach contrasts this with the vocal line, which seems to be untouched by the vicissitudes of battle.

The work is rounded off by Martin Luther's 'Verleih uns Frieden gnädiglich' ('Grant us peace mercifully'; 1524), in association with the strophe 'Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment' ('Give to our princes and all the authorities') by his musical collaborator Johann Walter (1496–1570). Both were well aware to what extent the entitlement to worship and freedom from religious persecution were dependent

upon peace and the 'good judgement' of the 'authorities', and how indispensable they were as a precondition for 'ein geruhig und stilles Leben' ('a restful and quiet life' – which Bach illustrates by allowing the continuo to hold a pedal point on these words). The cantata concludes with a brief, festive 'Amen'.

IHR WERDET WEINEN UND HEULEN

YE SHALL WEEP AND LAMENT, BWV 103

With Bach's cantata for Jubilate Sunday 1725, 22nd April, he began a series of nine works to texts by the Leipzig poetess Mariane von Ziegler (1695–1760). Later appointed *poeta laureata* of Wittenberg University, this writer had a thorough musical education; she apparently wrote these texts especially for Bach, and later published them separately. This text makes an immediate association with the gospel passage for the day (John 16, 16–23) by means of quoting a Bible verse. The words are from Jesus' words of parting to his disciples; the polarity of sadness and joy dominates the entire cantata.

For the introductory chorus Bach chose a most unusual sound image: the normal orchestral strings are joined by two *oboi d'amore* and a *flauto piccolo*, in modern terminology a descant recorder in d" (Bach gave this rarely used instrument a *concertante* solo part of the utmost virtuosity). Bach has clearly written the change of emotional states into his music, but has also created a musical link between the two emotional poles: this emerges particularly strongly in the vocal passages. Bach surprises the listener by switching over to a recitative 'Ihr aber werdet traurig sein' ('And ye shall

be sorrowful') sung by a solo bass – the voice of Jesus. With its highly expressive melody and harmony, this is extremely reminiscent of the world of Bach's *Passions*. After this moment of repose, Bach returns to the concept of a contrapuntal association between the two emotional spheres. Admittedly the new text, 'doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden' ('but your sorrow shall be turned into joy'), does not appear with new music; instead, Bach uses slight variations of the previously heard themes.

In the alto aria, the *flauto piccolo* once more makes its presence felt with a virtuosic *obbligato* line. The striking manner in which the recorded part begins is echoed not only in the opening words, 'Kein Arzt ist außer dir zu finden' ('No doctor other than you is to be found') but also in the further course of the text, where it is varied and continued in various ways. In a sense the alto recitative marks a change of scene. Introduced by a wide-ranging alto *coloratura* on the word 'Freude' ('joy'), the following tenor aria rouses the 'betrübtte Sinnen' ('distressed minds') to joyful confidence. Brief moments of distress – portrayed musically by harmonic 'disturbances' – are swept away by the sound of the trumpet and fanfare-like triad motifs from the orchestra, and by vivacious 'joy' *coloraturas* in the solo part.

The concluding choral strophe (from *Barmherziger Vater, höchster Gott* [*Merciful Father, Highest God*] by Paul Gerhardt, 1653) seems to put words into Jesus' mouth and once again confirms the promise that the suffering of His people will one day be transformed into joy.

ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE

IT IS EXPEDIENT FOR YOU THAT I GO AWAY, BWV 108

Bach's second cantata to a text by Mariane von Ziegler was performed at the church service in Leipzig on 29th April 1725, Cantate Sunday – a week after *Ihr werdet weinen und heulen*. The gospel passage for this day, too, comes from Jesus' words of farewell (John 16, 5–15). The message he gives to his disciples describes the sadness in which he will leave them, but also the promise that he is going to his Father in order to send the Holy Spirit to them as comforter and as the spirit of truth that will guide them. The cantata text begins with a verse from the gospel: 'Es ist euch gut, dass ich hingehe ...' ('It is expedient for you that I go away ...'). It is Jesus who is speaking and, like in the *Passions* and in many other cantatas, Bach has given his words to a bass voice. Bach has used the *cantilena* of the *oboe d'amore* to capture the mood of grief at parting. The oboe and vocal line have the same theme, which they present in a number of variations.

The tenor aria has a decidedly instrumental character. The agile figurations of the solo violin – which sometimes joins forces with the vocal line – unfold above an *ostinato* bass motif which, with its constant recurrences, expresses steadfastness and firmness of belief – as too, in a different way, do the very long-held notes in the vocal line on the words 'ich glaube' ('I believe'). In the fourth movement, 'Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird' ('Howbeit when he, the Spirit of truth, is come'), Bach has allocated the gospel text to the choir and set it throughout as a fugue. An unusual formal feature here is that Bach sets the

words of the final section, 'und was zukünftig ist, wird er verkündigen' ('and he will show you things to come') to an only slightly altered version of the opening theme, thereby lending the movement a particular feeling of unity. The alto aria 'Was mein Herz von dir begehrt' ('That which my heart demands from You'), like the earlier tenor aria, emphasizes instrumental characteristics. In the accompanying string orchestra, the first violin is clearly dominant. This does not, however, undermine the textual expression in any way: throughout the orchestra and also in the vocal line, the word 'Herz' ('heart') has yearning, sighing figures, mostly emphasized still further by being followed by pauses. Also the words 'überschütte mich mit Segen' ('shower me with blessings') are brought into play musically, and the word 'Ewigkeit' ('forever') is illustrated by means of an prolonged note.

At the end there is a chorale movement that is simple but also characteristic with its constantly forward-pacing bass line, on a strophe from the hymn *Gott Vater, sende deinen Geist* (*God, Father, Send Your Spirit*) by Paul Gerhardt (1653).

BLEIB BEI UNS, DENN ES WILL ABEND WERDEN · ABIDE WITH US; FOR IT IS TOWARD EVENING, BWV 6

Bach's cantata *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*, like the other three cantatas on this CD, comes from the final weeks of Bach's second year of duty in Leipzig. During this year he had been busy with a chorale cantata cycle that was planned to span the entire church year. These cantatas did not have a direct association with the gospel passage for the days in question, but used specific

hymns as their starting point. Probably for extra-musical reasons – the non-availability of the librettist – this series of cantatas broke off a week before Easter 1725. On Easter Sunday Bach performed his *Easter Oratorio*, BWV 249, and may also have repeated his very early chorale cantata *Christ lag in Todes Banden*, BWV 4. On Easter Monday, it was the turn of the present cantata, and with it Bach returned to the conventional type of cantata, the content of which is related to the gospel passage for the day in question.

The gospel reading for Easter Monday – Luke 24, 13–35, describes a popular theme that is often featured in pictorial art as well. It is the story of the two disciples who, a few days after Jesus' death, are on the road to Emmaus, filled with sadness about recent events. They fall into conversation with a stranger who explains to them what has happened according to the words of the prophets. Pressured to stay – 'Bleib bei uns, denn es will Abend werden' ('Abide with us; for it is toward evening') – he enters their house and, when he breaks bread, is recognized by them as the resurrected Christ. Bach's unknown librettist makes direct use of a specific line of verse, 'Bleib bei uns...' ('Abide with us...'), and places it at the beginning of the cantata, where – assuming a modified and more generalized meaning – it is understood as a prayer for Jesus' presence and support at a time when the faithful find themselves increasingly surrounded by darkness – or, in other words, by the sinfulness of the world and by the disregard of God's word.

Perhaps conscious of the fact that, after the premature end of the chorale cantata project, this

work marked the beginning of a new series of cantatas, Bach composed an introductory chorus that is freely associated with French overture form. A frame of two essentially homophonic passages surrounds a fugal central section at a rapid tempo. In all three sections the plea 'Bleib bei uns...' ('Abide with us...') is the central focus. The opening section combines a certain solemnity of expression with gestures of fervent prayer. In the central section Bach skilfully develops two fugue themes simultaneously on the words 'denn es will Abend werden' ('for it is toward evening') and 'und der Tag hat sich geneiget' ('and the day is far spent'). These are joined by a third motif, the appeal 'Bleib bei uns...' (which, with its long notes and steadily maintained pitch, is a musical portrayal of 'abiding'), which gradually comes to permeate the texture and ultimately, in a choral unison over four octaves, lends unmistakable emphasis to the plea.

The aria 'Hochgelobter Gottessohn' ('Highly praised Son of God') features the alto and the *oboe da caccia* (alto oboe) *concertante*. Bach does not miss the opportunity to illustrate the word 'hoch' ('highly') at the beginning with a rising melody, the word 'bleibe' ('remain') with longer notes, and 'Finsternis' ('darkness') with a low pitch and modulations which, as it were, stray from the true path. The following movement is based on the first two strophes of the hymn *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (*Oh remain with us, Lord Jesus Christ*: the first strophe after a Latin poem [1551] by Philipp Melancthon, the second by Nikolaus Selnecker [before 1572]). The hymn melody is given to the soprano, and is

joined by a very *concertante* solo part for *violoncello piccolo*, thematically wholly independent. More than twenty years later, Bach used an organ transcription of the cantata movement in the so-called *Schübler Chorales*, BWV 649. Like this movement and the preceding alto aria, the tenor aria ‘Jesu, lass uns auf dich sehen’ (‘Jesus, let us look upon You’) also has a strongly instrumental character. Right at the outset a striking *concertante* idea from the first violin emerges from and subsequently dominates the string texture. The vocal line takes up this idea, varies it and continues it independently; only in the second part of the aria, where the text mentions the light of the Word of God shining more brightly, does it correspond with the more lively character of the strings.

As usual, the cantata ends with a simple chorale setting, in this case the second strophe of Luther’s hymn *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (Maintain us, Lord, within thy word, 1543).

© Klaus Hofmann 2007

PRODUCTION NOTES

THE VIOLONCELLO PICCOLO IN BWV 6

The part for the *violoncello piccolo* called for in the third movement of BWV 6 has previously been played on a five-string cello, but on this occasion we are using an instrument known as the *violoncello da spalla* (in a reconstruction by Dmitry Badiarov), which merits a short explanation. (For further details, see Dmitry Badiarov ‘The violoncello, viola da spalla and viola pom-

posa in theory and practice’, in *Galpin Society Journal* No. 60, 2007, p. 121ff.)

The following three points form the basis for our decision to use this instrument:

1) During the 17th and 18th centuries, the instrument known as the *violoncello* appeared in a variety of sizes and was by no means invariably played in a manner positioned between the performer’s legs. Many sources tell us that it was sometimes played resting on the shoulder or laterally in front of the player’s chest (see the above mentioned article.)

2) There are at least five documents that bear witness to J.S. Bach having invented, or at least, having been familiar with an instrument known as the *viola pomposa* (*Bach Dokumente* III/731, 820, 856, 939 and 948). This instrument had the same range as the cello but was equipped with a fifth string. It was supposedly played in a manner suspended in front of the chest.

3) The eight cantatas that J.S. Bach composed and first performed between October 1724 and May 1725 (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 and 175) along with the cantata BWV 49 of November 1726 all call for the use of a *violoncello piccolo*. These parts do not constitute elements of the continuo and they are all *obligato* parts featured in arias, with a pitch range extending from low C to the C three octaves higher. In the case of BWV 41 and BWV 6, the original (?) parts for this instrument were written into the first violin parts, indicating that they were probably performed by the first violinist. The important point to note here is that there are no markings in the continuo parts, which would have been performed by the cello, in the

movements in which the *violoncello piccolo* is called for. There is therefore nothing to suggest that the *violoncello piccolo* was played by the cellist. On the contrary, it seems likely that the cellist would have been required to perform the normal continuo parts in these movements.

Leaving aside the question of whether J.S. Bach was indeed the inventor of this instrument, it is not hard to imagine that the *viola pomposa* that he referred to would have had the same shape and would have been played in the same way as the *violoncello da spalla*. Moreover, we have been able, through actual performance, to confirm that the *violoncello da spalla* is ideally suited in terms of both range and function to taking the *violoncello piccolo* parts that appear in the nine previously mentioned cantatas. In light of the third point made above, I have already in the past felt that it was unreasonable to expect the cellist to swap instruments to a *violoncello piccolo*. Any doubts that I had previously had about this matter have now been dispelled. We have therefore decided to have the *violoncello piccolo* part played by the *violoncello da spalla* for the first time in this cantata series. I might also mention that the same instrument will be used in our recordings of the cantatas BWV 68, 85, 175 and 183.

© Masaaki Suzuki 2007

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty

chapel is approximately 3-8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American début in 2003, performing the *St Matthew* and *St John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* was

also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and during 2006 gave highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki 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. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

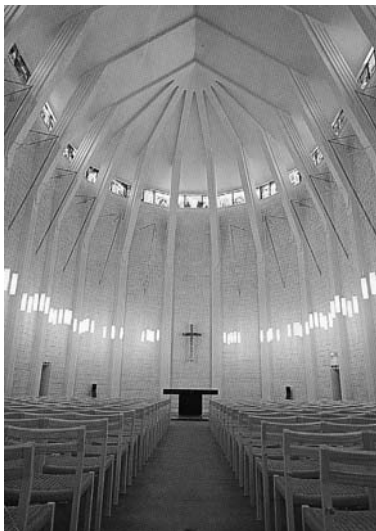
Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo Geijutsu University, she continued her studies in France. She has won prizes in eminent competitions and has sung numerous operatic roles. Her repertoire ranges from mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

Robin Blaze studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras and in a wide range of operatic roles.

James Gilchrist began his working life as a doctor, turning to a full-time career in music in 1996. He regularly appears as a soloist with many leading orchestras and ensembles throughout Europe and America including the Royal Concertgebouw Orchestra, Tonhalle Orchestra Zurich and the Philharmonia Baroque Orchestra. A keen recitalist, he appears in varied programmes with piano, harp and lute accompaniment. James Gilchrist has made many recordings and also participates on Volume 21 of this series (BIS-CD-1311).

The German bass-baritone **Dominik Wörner** studied in Stuttgart, Freiburg and Berne. In 2002 he won first prize for singing and a special prize from

the Leipzig Baroque Orchestra at the 13th International Bach Competition in Leipzig. He has been invited to various festivals and has collaborated with prestigious conductors and orchestras. Dominik Wörner sings with the baroque ensemble Gli Scarlattisti as well as performing Lieder and contemporary music. He is founder and artistic director of the Kirchheimer Konzertwinter concert series.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

AM ABEND ABER DESSELBIGEN SABBATS BWV 42

Bachs Kantate *Am Abend aber desselbigen Sabbats* erklang zum ersten Mal am Sonntag Quasimodogeniti, dem 8. April 1725, im Leipziger Hauptgottesdienst. Das Evangelium dieses Sonntags, Johannes 20, 19-31, berichtet, wie der auferstandene Jesus den aus Angst vor Verfolgung heimlich und hinter verschlossenen Türen versammelten Jüngern erscheint. Wie bei der eine Woche zuvor aufgeführten Kantate *Bleib bei uns* beginnt auch diesmal der Text mit einem Vers aus dem Sonntagsevangelium, und da auch die anschließende Satzfolge Arie-Choral-Rezitativ-Arie-Choral dieselbe ist und überdies beiden Kantatentexten eine ähnliche, etwas trockene und wenig poetische Diktion eigen ist, haben wir es offenbar mit einer Dichtung desselben unbekannten Autors zu tun.

Da der einleitende Bibelvers sich zur Vertonung als Chorsatz nicht eignet, hat Bach einen in Dacapo-Form gehaltenen Konzertsatz vorangestellt, den er allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach nicht neu geschaffen, sondern aus einem bereits vorhandenen, heute unbekannten Werk übernommen hat. Nach der von Streichern und Continuo vorgetragenen Einleitung tritt ein Concertino von zwei Oboen und Fagott hinzu, das fortan in lebhaftem Wechselspiel mit der Streichergruppe dialogisiert und nur im Mittelteil des Satzes vorübergehend lyrische Töne anschlägt. Das Tenor-Rezitativ mit dem Bericht des Evangelisten mag die Leipziger Gottesdienstbesucher lebhaft an die Evangelistenpartie der zehn Tage zuvor aufgeführten *Johannes-Passion* erinnern haben. Der Continuo-part weist allerdings eine Besonderheit auf:

Bach lässt hier durchgehend Sechzehntelrepetitionen spielen, so dass die Stimme gleichsam zittert – ein Bild der Angst der Jünger. Die Alt-Arie „Wo zwei und drei versammelt sind“, die möglicherweise auf ein früher geschaffenes, heute verschollenes Werk Bachs zurückgeht, umgibt ihren eher nüchternen Text mit elegischen Tönen und feierlicher Ruhe. Dabei bildet das von den Oboen angeführte Orchester in den Rahmenteilern der Dacapo-Arie einen klangvollen und fein auszielierten Hintergrund für die sehr frei sich entfaltende Singstimme. Die sich anschließende Choralstrophe ist diesmal ohne Berücksichtigung der zugehörigen Liedmelodie als Duett für Sopran und Tenor gesetzt. Dabei wird jede Zeile in dichtem kontrapunktischen Satz auf ein eigenes Thema durchgeführt. Umrahmt und gegliedert wird der Satz durch ein Ritornell des Basso continuo, das mit seinen chromatischen Schritten und Seufzfiguren das Affektfeld der Sorge und Bedrängnis charakterisiert, von dem im Text die Rede ist. Bei der Bass-Arie waren es offenbar zwei Textelemente, die Bach bei der Komposition inspiriert haben, zum einen das Stichwort „Verfolgung“, zum anderen die Wendung „Jesus ist ein Schild der Seinen“. Das Bild der Verfolgung ist nachgezeichnet im imitatorischen „Einandernachlaufen“ der beiden Soloviolinstimmen und einem tumultuösen Figurenspiel der Instrumente, an dem sich auch der Continuo beteiligt. Dem aber stellt Bach mit der Singstimme als Gegenbild einen Part gegenüber, dessen Beginn sich gleichsam von allem Kampfgetöse unbehelligt zeigt.

Den Beschluss bildet Martin Luthers „Verleihe uns Frieden gnädiglich“ (1524), verbunden mit

der Strophe „Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment“ aus der Feder seines musikalischen Mitstreiters Johann Walter (1496-1570): Man war sich bewusst, wie sehr Glaubensfreiheit und Sicherheit vor Glaubensverfolgung vom äußeren Frieden und einem „guten Regiment“ der „Obrigkeit“ abhängig waren, wie unabhängig sie die Voraussetzung für „ein geruhig und stilles Leben“ bildeten (das Bach bei diesen Worten durch das Ruhen des Continuo auf einem Orgelpunkt verbildlicht). Mit einem kurzen, feierlichen „Amen“ klingt die Kantate aus.

IHR WERDET WEINEN UND HEULEN BWV 103

Mit Bachs Kantate zum Sonntag Jubilate 1725, dem 22. April des Jahres, beginnt eine Reihe von neun Werken auf Texte der Leipziger Dichterin Mariane von Ziegler (1695-1760), die die nachmals von der Universität zu Wittenberg zur Poeta laureata erhobene, im übrigen auch musikalisch hochgebildete Schriftstellerin offenbar eigens für Bach verfasst und später auch im Druck veröffentlicht hat. Auch ihr Kantatentext knüpft mit einem Bibelvers unmittelbar an das Evangelium des Sonntags, Johannes 16,16-23, an. Es sind Worte aus den Abschiedsreden Jesu an seine Jünger; die Polarität von Traurigkeit und Freude bestimmt die ganze Kantate.

Für den Eingangsschor hat Bach ein ganz ungewöhnliches Klangbild gewählt: Im Orchester treten zu der üblichen Streicherbesetzung zwei Oboi d'amore und ein Flauto piccolo, nach heutiger Terminologie eine Sopranblockflöte in d". Bach hat diesem selten verwendeten Instrument

einen konzertanten Solopart von äußerster Virtuosität übertragen. Deutlich hat Bach den Wechsel der Affektsphären seiner Musik eingeschrieben, die beiden Affektpole aber auch musikalisch miteinander verknüpft; besonders ausgeprägt kommt dies in den Vokalteilen zum Ausdruck. Für den Hörer überraschend schaltet Bach ein Rezitativ ein auf die Worte „Ihr aber werdet traurig sein“, gesungen vom Solo-Bass – der Stimme Jesu –, das in der hochexpressiven Melodik und Harmonik sehr an die Welt der Passionen Bachs erinnert. Nach diesem Ruhepunkt greift Bach den Gedanken der kontrapunktischen Verbindung beider Affektsphären erneut auf. Der neue Text „Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden“ erscheint allerdings keineswegs mit neuer Musik, vielmehr führt Bach ihn mit nur leichter Variation auf die zuvor erklangenen Themen durch.

In der Alt-Arie kommt noch einmal der Flauto piccolo mit einer virtuosens obligatpartie zur Geltung. Der markante Themenkopf der Flötenpartie wird von der Singstimme nicht nur zu den Anfangsworten „Kein Arzt ist außer dir zu finden“, sondern auch im weiteren Textverlauf immer wieder aufgenommen, dabei variiert und unterschiedlich fortgesponnen. Mit dem Alt-Rezitativ tritt gewissermaßen ein Szenenwechsel ein. Angekündigt von einer weitausholenden Koloratur des Alts auf das Wort „Freude“, ermuntert die folgende Tenor-Arie die „betrübten Sinnen“ zu freudiger Zuversicht, kurze Anflüge von Betrübnis – musikalisch dargestellt durch harmonische „Trübungen“ – gleichsam gewischend mit Trompetenklang und fanfarenhaften Dreiklangsmotiven im Orchester und mit schwungvollen „Freuden“-Koloraturen in der Solopartie.

Die abschließende Choralstrophe (aus *Barmherziger Vater, höchster Gott* von Paul Gerhardt, 1653) ist gleichsam Jesus in den Mund gelegt und bekräftigt noch einmal die Verheißung, dass sich das Leid der Seinen dereinst in Freude verwandeln werde.

ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE BWV 108

Bachs zweite Kantate auf einen Text von Mariane von Ziegler wurde im Leipziger Gottesdienst eine Woche nach *Ihr werdet weinen und heulen* am 29. April 1725, dem Sonntag Cantate, aufgeführt. Auch das Evangelium dieses Sonntags, Johannes 16,5-15, entstammt den Abschiedsreden Jesu. Die Worte, die Jesus an die Jünger richtet, handeln von der Trauer, in der er sie zurücklassen wird, aber auch von der Verheißung, dass er zu seinem Vater gehe, um ihnen den Heiligen Geist als Tröster und als Geist der Wahrheit, der sie leiten solle, zu senden. Der Kantatentext beginnt mit einem Vers aus dem Evangelium: „Es ist euch gut, dass ich hingehe ...“. Es ist Jesus, der da spricht, und wie in den Passionen und vielen Kantaten hat Bach die Worte einer Bassstimme übertragen. Mit der Kanti-lene der Oboe d’amore hat Bach die Stimmung milden Abschiedsschmerzes eingefangen. Oboe und Singstimme haben ein und dasselbe Thema, das sie in unterschiedlichen Variationen vortragen.

Die Tenor-Arie ist ausgesprochen instrumental geprägt. Das bewegte Figurenwerk der Solovioline, dem sich teilweise auch die Singstimme anschließt, entfaltet sich über einem ostinaten Bassmotiv, das mit seiner beständigen Wiederkehr Beharrlichkeit und Festigkeit im Glauben ausdrückt,

wie dies auf andere Weise auch die überlang ausgehaltenen Noten der Singstimme auf die Worte „ich glaube“ tun. Bei Satz 4, „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird“, hat Bach den aus dem Evangelium entnommenen Text dem Chor übertragen und durchgehend als Fuge gesetzt. Eine formale Besonderheit besteht dabei darin, dass Bach die Worte des Schlussteils „und was zukünftig ist, wird er verkündigen“ auf das nur leicht abgewandelte Thema des Anfangs singen lässt und damit dem Satz eine besondere Geschlossenheit verleiht. Die Alt-Arie „Was mein Herz von dir begehrt“ trägt, wie schon diejenige für Tenor, betont instrumentale Züge. In dem begleitenden Streichorchester dominiert deutlich die 1. Violine. Der Textausdruck kommt dabei freilich nicht zu kurz: Überall im Orchester und dann auch in der Singstimme auf die Worte „Herz“ und „begehrt“ erscheinen schmachtende Seufzerfiguren, meist noch unterstrichen durch nachgestellte Pausen. Auch das „überschütte mich mit Segen“ ist musikalisch ins Bild gesetzt, und das Wort „Ewigkeit“ ist mit einer überlangen Note illustriert.

Am Ende steht ein schlichter, dabei durch den beständig schreitenden Bass besonders charakteristisch gestalteter Choralatz auf eine Strophe aus dem Lied *Gott Vater, sende deinen Geist* von Paul Gerhardt (1653).

BLEIB BEI UNS, DENN ES WILL ABEND WERDEN, BWV 6

Bachs Kantate *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* führt uns zusammen mit den drei übrigen Kantaten dieser CD in die letzten Wochen seines zweiten Leipziger Amtsjahrs. In diesem zweiten

Leipziger Jahr hatte Bach bis dahin das kirchenmusikalische Großprojekt eines durch das gesamte Kirchenjahr führenden Choralkantatenzyklus verfolgt. Dabei handelte es sich um Kantaten, die sich nicht unmittelbar auf das Evangelium des Tages bezogen, sondern von einem bestimmten Kirchenlied ausgingen. Vermutlich aus äußeren Gründen – vielleicht weil Bachs Textbearbeiter ausfiel – bricht diese Kantatenreihe eine Woche vor Ostern 1725 ab. Am Ostersonntag führt Bach sein *Osteroratorium* (BWV 249) auf – und wiederholt möglicherweise die aus sehr früher Zeit stammende Choralkantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4). Am Ostermontag, dem 2. April 1725, folgt unsere Kantate, und mit ihr kehrt Bach zum geläufigen, inhaltlich am Evangelium des Tages orientierten Kantatentypus zurück.

Die Evangelienlesung am Ostermontag, Lukas 24, 13-35, behandelt einen populären, auch bildnerisch oft gestalteten Stoff. Es ist der Bericht von den beiden Jüngern, die, wenige Tage nach Jesu Tod, auf dem Weg nach Emmaus, von Trauer über die zurückliegenden Ereignisse erfüllt, mit einem fremden Wanderer ins Gespräch kommen, der ihnen das Geschehene aus den Worten der Propheten deutet, und, von den Jüngern zum Bleiben genötigt – „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ –, in ihrem Hause einkehrt und hier beim Brotbrechen von ihnen als der auferstandene Christus erkannt wird. Bachs unbekannter Kantatendichter greift einen zentralen Vers wörtlich auf, eben jenes „Bleib bei uns ...“, und stellt ihn an den Anfang der Kantate, wo er nun in veränderter und verallgemeinerter Bedeutung erklingt als Gebet um Jesu Gegenwart und Beistand in einer Zeit, in der

der Gläubige sich zunehmend von Dunkelheit, will sagen: von der Sündhaftigkeit der Welt und von der Abkehrung von Gottes Wort, umgeben sieht.

Vielleicht in dem Bewusstsein, dass er nach dem vorzeitig beendeten Choralkantatenprojekt mit diesem Werk eine neue Kantatenreihe eröffnete, hat Bach den Eingangschor in freier Anlehnung an die Form der französischen Ouvertüre gestaltet: Ein Rahmen von zwei eher homophon gehaltenen Teilen in moderatem Tempo umschließt einen fugierten Mittelteil in bewegtem Zeitmaß. In allen drei Teilen bildet die Bitte „Bleib bei uns“ den inhaltlichen Mittelpunkt. Der Einleitungsteil verbindet eine gewisse Feierlichkeit des Ausdrucks mit Gesten der Innigkeit dringlichen Bittens. Im Mittelteil führt Bach zwei gemeinsam eintretende Fugenthemen auf die Textglieder „denn es will Abend werden“ und „und der Tag hat sich geneigt“ auf das kunstvollste durch. Hinzu gesellt sich als drittes der Ruf „Bleib bei uns“ (die mit den langen Noten und dem Festhalten der Tonposition ein Bild des Bleibens zeichnen) ein Motiv, das nach und nach das Stimmgewebe durchdringt und am Schluss im Chorunisono in vier Oktavlagen der Bitte unüberhörbaren Nachdruck verleiht.

Die Arie „Hochgelobter Gottessohn“ ist als Triosatz der Altstimme mit einer konzertierenden Oboe da caccia (Altoboe) gestaltet. Bach lässt es sich nicht entgehen, das Wort „hoch“ zu Beginn mit einem melodischen Aufschwung, das Wort „bleibe“ mit längeren Noten und die „Finsternis“ durch tiefe Lage und gleichsam vom rechten Wege abweichende Modulationen zu illustrieren. Dem folgenden Stück liegen die beiden ersten Strophen des Liedes *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (Strophe

1 nach einer 1551 entstandenen lateinischen Dichtung von Philipp Melanchthon, Strophe 2 von Nikolaus Selnecker vor 1572) zugrunde. Die Kirchenliedmelodie ist dem Sopran übertragen, hinzu tritt eine thematisch völlig eigenständige, ausgesprochen konzertant gehaltene Solopartie für das Violoncello piccolo. Der Kantatensatz ist von Bach mehr als zwanzig Jahre später in einer Orgeltranskription in die sogenannten *Schübler-Choräle* aufgenommen worden (BWV 649). Wie dieser Satz und die vorangegangene Alt-Arie zeigt auch die Tenor-Arie „Jesu, lass uns auf dich sehen“ eine stark instrumentale Prägung. Gleich zu Beginn löst sich nach einem markanten, konzerthaften Themenkopf die 1. Violine mit lebhaftem Figurenwerk aus dem Streichersatz, den sie fortan dominiert. Die Singstimme nimmt den Themenkopf auf, variiert ihn auch und spinnt ihn eigenständig fort; nur dort, wo im zweiten Teil der Arie vom heller scheinenden Licht des göttlichen Wortes die Rede ist, stimmt auch sie in den bewegteren Duktus des Streicherparts ein.

Den Beschluss der Kantate bildet wie gewöhnlich ein schlichter Choralatz, hier die zweite Strophe des Luther-Liedes *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (1543).

© Klaus Hofmann 2007

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

DAS VIOLONCELLO PICCOLO IN BWV 6

Die für ein Violoncello piccolo vorgesehene Stimme der Kantate BWV 6 wurde bislang meist auf einem fünfsaitigen Cello gespielt; bei unserer Einspielung dagegen verwenden wir ein Violoncello da spalla (Rekonstruktion von Dmitry Badiarov), das eine kurze Erläuterung verdient. (Für weitere Informationen vgl. Dmitry Badiarov, „The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice“, in *Galpin Society Journal* Nr. 60, 2007, S. 121 ff.)

Die folgenden drei Punkte haben unsere Entscheidung für dieses Instrument maßgeblich bestimmt:

1. Während des 17. und 18. Jahrhunderts existierte das als Violoncello bekannte Instrument in unterschiedlichsten Größen und wurde keineswegs nur in der heute üblichen Weise – zwischen den Beinen – gespielt. Viele Quellen belegen, daß es mitunter auf die Schulter gelegt oder seitlich an die Brust des Musikers gehalten wurde (vgl. obigen Artikel).
2. Es gibt mindestens fünf Dokumente, die bezeugen, daß J.S. Bach ein Instrument namens Viola pomposa erfunden oder wenigstens gekannt hat (*Bach Dokumente* III/731, 820, 856, 939 und 948). Dieses Instrument hatte denselben Umfang wie das Cello, war aber mit einer fünften Saite ausgestattet. Vermutlich wurde es an die Brust gehalten.
3. Die acht Kantaten, die J.S. Bach zwischen Oktober 1724 und May 1725 komponierte und erstmals aufführte (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 und 175), sehen – wie auch die im November 1726 entstandene Kantate BWV 49 – ein Violoncello

piccolo vor. Die Stimmen gehören nicht zum Continuo, sondern sind allesamt Obligatstimmen in Arien; ihr Umfang reicht vom tiefen bis zum drei Oktaven höheren C. Bei den Kantaten BWV 41 und BWV 6 wurden die originalen (?) Stimmen in die Stimmen der Ersten Violine eingetragen, was darauf schließen läßt, daß sie vom Ersten Geiger ausgeführt wurden. Zu beachten ist zudem, daß sich in dem vom Cello ausgeführten Continuoart keine besonderen Hinweise finden, wenn das Violoncello piccolo verlangt wird. Es gibt daher keinen Grund für die Annahme, das Violoncello piccolo sei vom Cellisten gespielt worden. Im Gegenteil ist eher anzunehmen, daß der Cellist in diesen Sätzen für den normalen Continuoart benötigt wurde.

Ungeachtet der Frage, ob J.S. Bach tatsächlich der Erfinder der Viola pomposa war, fällt es nicht schwer sich vorzustellen, daß sie in Form und Spieltechnik dem Violoncello da spalla entsprochen haben wird. Darüber hinaus konnten wir durch Aufführungen bestätigen, daß das Violoncello da spalla hinsichtlich Umfang wie Funktion in idealer Weise in der Lage ist, die Stimme des in den neun erwähnten Kantaten bezeugenden Violoncello piccolo zu übernehmen. Ich habe es schon früher für unwahrscheinlich gehalten, daß der Cellist fallweise zum Violoncello piccolo wechseln mußte. Jetzt sind alle Zweifel, die ich in diesem Punkt hatte, geklärt. Wir haben daher beschlossen, erstmals in dieser Reihe den Part des Violoncello piccolo vom Violoncello da spalla spielen zu lassen. Hinzugefügt sei, daß dies ebenso in den Einspielungen der Kantaten BWV 68, 85, 175 und 183) der Fall sein wird.

© Masaaki Suzuki 2007

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

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Ein-

spielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens besprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamt-

einspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Präfektur Oita/Japan geboren. Nach ihrem Abschluß an der Tokio Geijutsu Universität setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Sie hat Preise bei wichtigen Wettbewerben gewonnen und zahlreiche Opernrollen gesungen. Ihr Repertoire reicht von der mittelalterlichen bis zur modernen Musik, wobei der Schwerpunkt auf dem französischen, spanischen und japanischen Lied liegt. Yukari Nonoshita hat an mehreren Uraufführungen mitgewirkt.

Robin Blaze hat Musik am Magdalen College, Oxford, studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music erhalten, wo er nun eine Gesangsprofessur innehat. Er arbeitet mit vielen herausragenden Dirigenten im Bereich der Alten Musik zusammen. 2004 gab er sein Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester; in einer Vielzahl von Opernrollen ist er mit anderen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

James Gilchrist begann seine berufliche Laufbahn als Arzt; 1996 wandte er sich ganz der Musik zu. Er tritt regelmäßig als Solist mit führenden Orchestern und Ensembles in ganz Europa und Amerika auf, u.a. mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich und dem Philharmonia Baroque Orchestra. Außerdem singt er mehrere Recitalprogramme zu Klavier-,

Harfen- oder Lautenbegleitung. James Gilchrist hat zahlreiche CDs aufgenommen; in dieser Reihe hat er an Folge 21 mitgewirkt (BIS-CD-1311).

Der deutsche Baßbariton **Dominik Wörner** studierte in Stuttgart, Freiburg und Bern. 2002 gewann er den Ersten Preis im Fach Gesang und einen Sonderpreis des Leipziger Barockorchesters beim 13. Internationalen Bachwettbewerb Leipzig. Er ist zu zahlreichen Festivals eingeladen worden und hat mit angesehenen Dirigenten und Orchestern zusammengearbeitet. Dominik Wörner singt mit dem Barockensemble Gli Scarlattisti, widmet sich aber auch dem Kunstlied und zeitgenössischer Musik. Er ist Gründer und Künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Kirchheimer Konzertwinter“.



AM ABEND ABER DESSELBIGIN SABBATS LE SOIR DE CE MÊME JOUR, LE PREMIER DE LA SEMAINE, BWV 42

Cette cantate nous ramène, en compagnie des trois autres cantates de cet enregistrement aux dernières semaines de la seconde année de Bach au poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig. Au cours de cette année, Bach avait jusqu'alors suivi son projet d'un cycle de cantates-choral pour l'ensemble de l'année liturgique. Il s'agissait de cantates qui au lieu d'être basées sur l'évangile du jour s'appuyaient plutôt sur un cantique religieux connu. À partir d'une semaine avant Pâques 1725, les cantates ont abandonné ce modèle, probablement pour des raisons extra-musicales (peut-être parce que le librettiste de Bach n'était plus disponible). À l'occasion de ce dimanche de Pâques, Bach dirigea son *Oratorio de Pâques* (BWV 249) et reprit probablement sa très ancienne cantate-choral, *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, [*Christ gisait dans les limbes de la mort*].

La cantate BWV 42 a été créée le dimanche de Quasimodo, celui après Pâques, le 8 avril 1725. L'évangile de ce dimanche, Jean 20 : 19 à 31, raconte comment Jésus ressuscité est apparu aux disciples qui s'étaient cachés par crainte des persécutions. Comme lors de la cantate entendue une semaine auparavant, *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* BWV 6 [*Reste près de nous car le soir va tomber*], le livret commence ici par un verset de l'évangile du dimanche et adopte la succession air-choral-choral-récitatif-air-choral.

Ce verset introductif ne pouvant être mis en musique pour le chœur, Bach a décidé de mettre en guise de premier mouvement un mouvement *da*

capo de concerto qui, selon toute vraisemblance, n'était pas conçu pour cette cantate mais proviendrait plutôt d'une œuvre composée auparavant et aujourd'hui perdue. Après une introduction aux cordes et au continuo, un concertino composé de deux hautbois et d'un basson apparaît et dialogue d'abord en alternance avec les cordes avant d'adopter, dans la section centrale, un ton plus lyrique. Le récitatif de ténor avec le récit de l'évangéliste a probablement rappelé aux fidèles la *Passion selon Saint-Jean* présentée dix jours auparavant. La partie de continuo présente en effet une particularité : on entend des doubles croches répétées tout au long du mouvement donnant l'impression d'une voix tremblante évoquant la frayeur des disciples.

L'air d'alto «Wo zwei und drei versammlet sind» [Là où deux et trois disciples sont rassemblés] provient probablement d'une œuvre plus ancienne de Bach aujourd'hui disparue et expose son texte sobre soutenu par des sonorités élégiaques et baigne dans un calme solennel. L'orchestre, mené par le hautbois, déploie dans les parties extrêmes du mouvement *da capo* un fond riche et bien ciselé sur lequel la partie vocale se déploie librement. La strophe de choral qui suit n'a aucun lien avec la mélodie traditionnelle à laquelle elle est habituellement liée et devient ici un duo pour soprano et ténor. Chaque vers est traité en un contrepoint strict sur son propre thème. La structure du mouvement nous fait entendre au début et à la fin une ritournelle de la basse continue sur une progression chromatique et des motifs mélodiques «soupirants», une allusion à l'affect du souci et de la détresse dont il est question dans

le texte. Bach a manifestement été inspiré pour l'air de basse par deux éléments contenus dans le texte : la persécution et le passage « Jésus est un bouclier pour les siens ». La représentation de la persécution est traitée par une « course l'un derrière l'autre » en imitation des deux violons solos et une tournure tumultueuse jouée par les instruments auxquels se joint le continuo. Bach oppose la partie vocale dont le début semble en quelque sorte étranger au vacarme du combat.

Le dernier mouvement reprend le cantique de Luther *Verleih uns Frieden gnädiglich* (1524) [Seigneur Dieu, daigne accorder la paix] relié à la strophe « Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment » [Donne à nos princes et à tous les détenteurs du pouvoir la paix et de bons régiments] de la plume de son compagnon musical, Johann Walter (1496-1570). On sait à quel point la liberté de culte et le sentiment de sécurité face à la persécution religieuse était dépendante de la paix politique et d'un « bon régiment » des « détenteurs du pouvoir ». On sait aussi à quel point les conditions pour « une vie paisible et tranquille » étaient inamovibles (que Bach, à ces mots, traduit par le calme du continuo à un point d'orgue). La cantate s'éteint par un court et solennel « Amen ».

IHR WERDET WEINEN UND HEULEN VOUS PLEUREREZ ET VOUS LAMENTEREZ, BWV 103

Avec cette œuvre composée pour le dimanche de Jubilate, le 22 avril 1725, Bach inaugure une série de neuf cantates composées sur des textes de la poétesse leipzigoise Mariane von Ziegler (1695-1760). Celle-ci obtiendra plus tard le titre de Poeta

laureata de l'Université de Wittenberg et était de plus une musicienne hautement qualifiée. Elle écrira des livrets de cantates spécifiquement pour le compositeur qui seront plus tard publiés. Le livret de la cantate BWV 103 renvoie à l'évangile de ce dimanche, Jean 16 : 16 à 23 où il est question du discours d'adieu de Jésus à ses disciples. La polarité tristesse/joye donne le ton à cette cantate.

Pour le chœur d'entrée, Bach fait appel à une conception sonore totalement inhabituelle : au sein de l'orchestre, en plus des cordes habituelles s'ajoutent deux hautbois d'amour et une *flauto piccolo*, que l'on appelle aujourd'hui flûte à bec soprano en ré". Bach a confié à cet instrument rarement utilisé une partie concertante exigeant la plus haute virtuosité. Bach a clairement inscrit les changements d'affects dans sa musique mais a musicalement relié les deux pôles, ce que la partie vocale reflète particulièrement. Le commencement en récitatif sur les mots de « Ihr werdet weinen und heulen » chantés par la basse et représentant la voix de Jésus, surprendra l'auditeur qui se rappellera l'univers des *Passions* de Bach avec son traitement mélodique et harmonique hautement expressif. Après ce moment de repos, Bach reprend l'idée du lien contrapuntique des deux champs affectifs. Le nouveau texte : « Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden » [Mais votre tristesse doit se transformer en joye] ne présente pas une nouvelle musique mais a plutôt recours à des variations simples sur les thèmes entendus précédemment.

La *flauto piccolo* revient dans l'air d'alto avec une partie obligée virtuose. La tête du thème de la partie de flûte, à l'allure résolue, n'est pas seule-

ment reprise par la voix au mots de «Kein Arzt ist außer dir zu finden» [Aucun médecin n'existe sauf toi] au commencement mais également en d'autres endroits, variée et reprise différemment. Un changement de scène survient avec le récitatif d'alto. Annoncé par une colorature élaborée sur le mot de «Freude» [joie], l'air de ténor rassure joyeusement les «betrübter Sinnen» [esprits attristés] alors qu'une légère tristesse – traduite musicalement par des «perturbations» harmoniques – est chassée par la trompette et des motifs de fanfare en accord parfait à l'orchestre ainsi que par les coloratures «joyeuses» et enlevées de la partie soliste.

La strophe de choral conclusive (tirée de *Barmherzger Vater, höchster Gott* [Père pardonnant, dieu très haut] de Paul Gerhardt, 1653) est pour ainsi dire mise dans la bouche de Jésus et confirme encore une fois la promesse que les malheurs de l'existence seront bientôt transformés en joie.

ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE IL EST BON QUE JE M'EN AILLE, BWV 108

La deuxième cantate sur un texte de Mariane von Ziegler a été créée une semaine après *Ihr werdet weinen und heulen*, le 29 avril 1725, le dimanche de Cantate (4^e dimanche après Pâques). L'évangile de ce dimanche, Jean 16 : 5 à 15, est également extrait du discours d'adieu de Jésus à ses disciples. Il évoque la tristesse qu'il leur causera, mais également la promesse qu'il s'en va vers son Père pour leur envoyer l'Esprit Saint comme consolateur et comme un esprit de la vérité qu'ils devront suivre. La cantate débute par un verset de l'évangile : «Es

ist euch gut, dass ich hingehe ...» qui rapporte les mots mêmes de Jésus et comme dans les *Passions* et dans plusieurs cantates, Bach choisi pour le représenter une voix de basse. Avec la cantilène au hautbois d'amour, Bach évoque une atmosphère modérément douloureuse liée à l'adieu de Jésus. Le hautbois et la voix expriment le même thème dans des variantes différentes.

L'air de ténor qui suit affiche un caractère instrumental accentué. Le motif agité du violon solo qui est en partie relié également à la voix se déploie par dessus une formule obstinée du continuo qui représente ainsi la persistance et la fermeté dans la foi, également exprimées par les longues valeurs de notes à la voix aux mots de «ich glaube» [je crois]. Dans le quatrième mouvement, «Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird» [Mais quand il viendra, lui, l'Esprit de vérité], Bach reprend les mots mêmes de l'évangile et les confie au chœur dans un traitement fugué. On retrouve une particularité au niveau de la forme aux mots conclusifs de «und was zukünftig ist, wird er verkündigen» [et ce qui doit venir, il l'annoncera] où il reprend le thème du début, légèrement modifié, conférant ainsi au mouvement une certaine homogénéité. L'air d'alto, «Was mein Herz von dir begehrt» [Ce que mon cœur attend de toi], comme précédemment celui de ténor, affiche un caractère instrumental. Le premier violon domine clairement les cordes qui accompagnent. Le texte n'est également pas laissé de côté : partout dans l'orchestre ainsi que dans la partie vocale, aux mots de «Herz» [cœur] et de «begehrt» [attend] surgissent des motifs «soupirants», plusieurs étant soulignés par des silences. Les mots de

«überschütte mich mit Segen» [Protège-moi et bénis-moi] sont également traduits musicalement et le mot «Ewigkeit» [éternité] est évoqué par de très longues valeurs de notes.

Le dernier mouvement est un simple choral sur le cantique *Gott Vater, sende deinen Geist* [Dieu le Père, envoie ton esprit] de Paul Gerhardt dont la basse avec son mouvement mélodique constant est particulièrement caractéristique.

BLEIB BEI UNS, DENN ES WILL ABEND WERDEN · RESTE PRÈS DE NOUS CAR LE SOIR VA TOMBER, BWV 6

Cette cantate fut créée le lundi de Pâques, 2 avril 1725. Avec elle, Bach retourne au type de cantates s'appuyant sur l'évangile du jour. Celle de ce lundi de Pâques, Luc 24 : 13 à 35, raconte une histoire connue et souvent représentée en peinture. Il s'agit des deux jeunes hommes qui, quelques jours après la mort de Jésus, étaient sur la route vers Emmaüs. Pleins de tristesse suite à ce qui s'était passé, ils se mettent à parler avec un étranger qui fait allusion à l'événement par les mots des prophètes et qui se fait par la suite inviter à rester. «Reste avec nous, car le soir tombe». Alors qu'il est dans la maison avec eux, il prend le pain et dit la bénédiction et c'est alors qu'ils le reconnaissent comme le Christ ressuscité. Le librettiste anonyme de Bach a repris textuellement un verset en particulier, «Reste avec nous...» et le place au début de la cantate où, en acquérant une signification différente et plus universelle, il est compris comme une prière pour la présence et le support de Jésus à une époque où les croyants se trouvaient de plus en plus entourés par les ténèbres ou, en d'autres mots, par les péchés

du monde et le rejet de la parole de dieu.

La succession air-choral-choral-récitatif-air-choral est la même que pour la cantate BWV 42 alors que les deux livrets de ces cantates ont recours à un texte semblable, difficile, quelque peu sec et peu poétique. On peut donc supposer qu'ils sont du même auteur.

Conscient peut-être qu'après la fin prématurée de son projet de cantates-chorals, il ouvrait avec cette cantate un nouveau cycle, Bach a donné au chœur d'entrée la forme d'une ouverture à la française : les deux sections, plutôt homophones, dans un tempo modéré, encadrent un passage fugué dans un tempo animé. Dans les trois parties, la prière «Bleib bei uns» constitue le centre du contenu. La section introductive réunit un certain caractère solennel de l'expression avec des gestes de ferveur dans la prière. Dans la section centrale, Bach développe simultanément avec art deux sujets de fugue sur les mots de «denn es will Abend werden» [car le soir tombe] et «und der Tag hat sich geneiget» [et le jour déjà touche à son terme]. Un troisième motif, l'appel «Bleib bei uns», se joint avec de longues valeurs de notes et une insistance tonale qui évoquent une idée de permanence. Ce motif s'infiltre peu à peu dans le tissu vocal et confère dans la conclusion de la prière à l'unisson de quatre octaves une remarquable expression.

L'air «Hochgelobter Gottessohn» [Bien-aimé fils de dieu] prend la forme d'une sonate en trio avec la voix d'alto jumelée à un *oboe da caccia* (hautbois alto). Bach ne laisse pas s'échapper l'occasion d'illustrer musicalement certains mots comme, au début, «hoch», auquel il donne un élan

mélodique, « bleibe » [reste] qu'il illustre avec des longues valeurs de note et « Finsternis » [ténèbres] dans le registre grave et avec des modulations audacieuses qui sortent des sentiers battus. Le mouvement suivant reprend les deux premières strophes du cantique *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* [Ah, demeure avec nous, Jésus Christ] (première strophe d'après un poème en latin composé en 1551 par Philipp Melanchtron et la seconde strophe, par Nikolaus Selnecker en 1572). La mélodie du cantique est présentée par le soprano alors que le violoncelle piccolo solo ajoute un matériau thématique complètement indépendant, au caractère concertant prononcé. Ce mouvement sera repris plus de vingt ans plus tard par Bach dans une transcription pour orgue dans les *Chorals Schübler* (BWV 649). Ce mouvement, tout comme l'air pour alto qui précédait ainsi que l'air pour ténor « Jesu, lass uns auf dich sehen » [Jésus, laisse-nous te contempler] fait voir une influence instrumentale prononcée. Dès le commencement, après le début du thème décidé à l'allure concertante, le premier violon se détache du reste des cordes avec des motifs animés dominants. La partie vocale reprend le début du thème, le varie et le dévide de manière indépendante. Ce n'est que dans la seconde partie de l'air, alors qu'il est fait allusion à la clarté de la lumière de dieu, que la partie animée du violon s'accorde avec la voix.

Comme d'habitude, la cantate se conclue par un choral exposé simplement qui reprend ici la seconde strophe du cantique de Luther *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* [Garde-nous, Seigneur, dans ta parole] de 1543.

© **Klaus Hofmann 2007**

NOTES DE LA PRODUCTION

LE VIOLONCELLE PICCOLO DE LA CANTATE BWV 6
La partie de violoncelle piccolo du troisième mouvement de cette cantate a déjà été tenue par un violoncelle à cinq cordes mais pour cet enregistrement, nous avons utilisé un instrument connu sous le nom de *violoncello da spalla* (reconstruit par Dmitry Badiarov) ce qui mérite quelques explications. (Pour des informations supplémentaires, consultez « The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice » de Dmitry Badiarov, *Galpin Society Journal*, N° 60, 2007, pp. 121.)

Nous avons choisi d'utiliser cet instrument pour les trois raisons suivantes :

1- Au cours des 17^e et 18^e siècles, l'instrument appelé « violoncelle » est apparu dans une multitude de dimensions et son jeu n'était d'aucune façon limité à la position entre les jambes de l'interprète. Plusieurs sources attestent que l'instrument était parfois joué, reposant sur l'épaule ou latéralement, devant la poitrine de l'interprète (voir l'article mentionné plus haut).

2- Il existe au moins cinq documents prouvant que Johann Sebastian Bach a inventé ou a du moins été familier avec l'instrument connu sous le nom de *viola pomposa* (*Bach Dokumente* III/731, 820, 856, 939 et 948). Cet instrument avait le registre du violoncelle mais était pourvu d'une cinquième corde. Il semble qu'on en jouait, en le tenant suspendu devant la poitrine.

3- Les huit cantates que Bach composa et créa entre octobre 1724 et mai 1725 (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 et 175) ainsi que la cantate BWV 49

de novembre 1726 réclament le *violoncello piccolo*. Cette partie ne constitue pas un élément du continuo et est entièrement un *obbligato* que l'on entend dans les airs, dans un registre s'étendant entre do grave et do trois octaves plus haut. Dans le cas des cantates BWV 41 et 6, les parties originales de cet instrument ont été écrites dans la partition du premier violon, ce qui indique qu'elles étaient probablement tenues par le premier violoniste. Il est important de noter qu'il n'y a aucune indication dans les parties de continuo suggérant qu'il aurait été tenu par le violoncelle dans les mouvements où un tel instrument est requis. Il n'y donc pas lieu de penser que la partie de *violoncello piccolo* a pu être tenue par le violoncelliste du continuo. Au contraire, il est probable que le violoncelliste aurait pu avoir à tenir la partie normale de continuo dans ces mouvements.

Si on laisse de côté la question de savoir si Bach a été ou non l'inventeur de cet instrument, il n'est pas difficile de s'imaginer que la *viola pomposa* dont il est question aurait eu la même apparence et aurait été jouée de la même manière que le *violoncello da spalla*. De plus, nous avons été en mesure de confirmer, grâce aux interprétations publiques, que le *violoncello da spalla* est parfaitement conçu, tant en terme de registre que de fonction, pour jouer la partie du *violoncello piccolo* des neuf cantates mentionnées précédemment. Suite à ce troisième point, j'ai déjà par le passé senti qu'il était déraisonnable de s'attendre à ce que le violoncelliste change d'instrument et passe au *violoncello piccolo*. Les doutes que j'ai eu précédemment se sont dissipés. Nous avons ainsi décidé que la partie de *violoncello piccolo*

serait tenue par un *violoncello da spalla* pour la première fois dans cette intégrale des cantates de Bach. J'aimerais ajouter que cet instrument sera également utilisé dans nos enregistrements des cantates BWV 68, 85, 175 et 183.

© Masaaki Suzuki 2007

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

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2006, en était toujours le directeur musical, dans le but de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach et une autre à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de

ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, à Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19^e siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam

avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux États-Unis. En 2006, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano japonaise **Yukari Nonoshita** est née dans la préfecture d'Oita. Après avoir obtenu un diplôme de l'Université Geijutsu à Tokyo, elle poursuit ses études en France. Elle remporte des prix dans plusieurs compétitions importantes et chante plusieurs rôles à l'opéra. Son répertoire s'étend du Moyen-Âge jusqu'à aujourd'hui avec un intérêt particulier pour les mélodies françaises, espagnoles et japonaises. Elle participe à plusieurs créations mondiales.

Robin Blaze poursuit des études musicales au Magdalen College à Oxford et est boursier du Royal College of Music où en 2006, il était professeur en musique vocale. Il collabore avec plusieurs chefs importants dans le répertoire de la musique ancienne. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 2004 et se produit également avec de nombreux autres orchestres. Enfin, il est également actif à l'opéra et compte un grand nombre de rôles à son répertoire.

James Gilchrist a d'abord été médecin avant d'embrasser la carrière de musicien à plein temps en 1996. Il se produit régulièrement en tant que soliste avec plusieurs orchestres et ensembles importants à travers l'Europe et les Etats-Unis comme l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich ainsi que le Philharmonia Baroque Orchestra. Récitaliste passionné, il chante tout aussi bien accompagné du piano, de la harpe ou du luth. James Gilchrist a participé à de nombreux enregistrements, notamment le volume 21 de cette série de cantates (BIS CD-1311).

Le baryton-basse **Dominik Wörner** étudie à Stuttgart, Fribourg et Berne. En 2002, il remporte le premier prix en chant ainsi qu'un prix spécial de l'Orchestre baroque de Leipzig dans le cadre du 13^e Concours international Bach de Leipzig. Il se produit dans le cadre de plusieurs festivals et travaille en compagnie de chefs et d'ensembles prestigieux. Dominik Wörner chante avec l'ensemble de musique baroque Gli Scarlattisti et est également récitaliste de lieder en plus de se consacrer à

la musique contemporaine. Il est le fondateur ainsi que le directeur artistique de la série de concert Kirchheimer Konzertwinter.





DMITRY BADIAROV PLAYING THE
VIOLONCELLO DA SPALLA



DAN LAURIN
(photo: © Cezary Zych)

AM ABEND ABER DESSELBIGEN SABBATS, BWV 42

1. Sinfonia

2. Recitativo *Tenor*

Am Abend aber desselbigen Sabbats,
Da die Jünger versammelt
Und die Türen verschlossen waren
Aus Furcht für den Jüden,
Kam Jesus und trat mitten ein.

3. Aria *Alto*

Wo zwei und drei versammelt sind
In Jesu teurem Namen,
Da stellt sich Jesus mitten ein
Und spricht darzu das Amen.
Denn was aus Lieb und Not geschieht,
Das bricht des Höchsten Ordnung nicht.

4. Choral Duetto *Soprano, Tenor*

Verzage nicht, o Häuflein klein,
Obschon die Feinde willens sein,
Dich gänzlich zu verstören,
Und suchen deinen Untergang,
Davon dir wird recht angst und bang:
Es wird nicht lange währen.

5. Recitativo *Basso*

Man kann hiervon ein schön Exempel sehen
An dem, was zu Jerusalem geschehen;
Denn da die Jünger sich versammelt hatten
Im finstern Schatten,
Aus Furcht für denen Jüden,
So trat mein Heiland mitten ein,
Zum Zeugnis, dass er seiner Kirche Schutz will sein.
Drum lasst die Feinde wüten!

1. Sinfonia

2. Recitative *Tenor*

Then the same day at evening, being the first
day of the week, when the doors were shut
where the disciples were assembled
for fear of the Jews,
came Jesus and stood in the midst.

3. Aria *Alto*

For where two or three are gathered together
In Jesus' dear name,
There is he in the midst of them.
And then speaks the Amen.
For that which happens through love and need
Does not break the law of the Highest.

4. Chorale Duet *Soprano, Tenor*

Do not despair, O flock so small,
Although the enemies are minded
To destroy you completely,
And seek your ruin,
Thus you become very anxious and perturbed:
It will not last long.

5. Recitative *Bass*

One can see a good example of this
In that which came to pass in Jerusalem;
When the disciples were assembled
In the dark shadows,
For fear of the Jews,
My saviour came into the midst of them.
As proof that He will be the protector of His church.
Therefore let the enemy be enraged!

[6] 6. Aria *Basso*

Jesus ist ein Schild der Seinen,
Wenn sie die Verfolgung trifft.
Ihnen muss die Sonne scheinen
Mit der güldnen Überschrift:
Jesus ist ein Schild der Seinen,
Wenn sie die Verfolgung trifft.

[7] 7. Choral

Verleih uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten;
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unsr Gott, alleine.

Gib unsern Fürsten und all'r Obrigkeit
Fried und gut Regiment,
Dass wir unter ihnen
Ein geruhig und stilles Leben führen mögen
In aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.

Amen.

6. Aria *Bass*

Jesus is a shield for his people
When they are afflicted by persecution.
For them the sun must shine
With the golden headline:
Jesus is a shield for his people
When they are afflicted by persecution.

7. Chorale

Grant us peace mercifully,
Lord God, in our times.
For there is assuredly no one
Who could fight for us
Other than You alone, our God.

Give to our princes and all the authorities
Peace and good judgement,
So that under their protection we
May lead a restful and quiet life
In all godliness and honour.

Amen

IHR WERDET WEINEN UND HEULEN, BWV 103

[8] 1. Coro e Arioso *Basso*

Chor: Ihr werdet weinen und heulen,
aber die Welt wird sich freuen.

Bass: *Ihr aber werdet traurig sein.*

Chor: *Doch eure Traurigkeit soll in Freude
verkehret werden.*

1. Chorus and Arioso *Bass*

Chorus: Ye shall weep and lament,
but the world shall rejoice.

Bass: *And ye shall be sorrowful,*

Chorus: *but your sorrow shall be
turned into joy.*

[9] 2. Recitativo *Tenor*

Wer sollte nicht in Klagen untergehn,
Wenn uns der Liebste wird entrissen?
Der Seelen Heil, die Zuflucht kranker Herzen
Acht nicht auf unsre Schmerzen.

2. Recitativo *Tenor*

Who would not fall down in lamentation
If love is wrested from us?
The soul's salvation, the refuge of sick hearts
Pays no heed to our pain.

10 3. Aria *Alto*

Kein Arzt ist außer dir zu finden,
Ich suche durch ganz Gilead;
Wer heilt die Wunden meiner Sünden,
Weil man hier keinen Balsam hat?
Verbirgst du dich, so muss ich sterben.
Erbarme dich, ach, höre doch!
Du suchest ja nicht mein Verderben,
Wohlan, so hofft mein Herze noch.

11 4. Recitativo *Alto*

Du wirst mich nach der Angst auch wiederum erquicken;
So will ich mich zu deiner Ankunft schicken,
Ich traue dem Verheißungswort,
Dass meine Traurigkeit
In Freude soll verkehret werden.

12 5. Aria *Tenor*

Erholet euch, betrübte Sinnen,
Ihr tut euch selber allzu weh.
Laßt von dem traurigen Beginnen,
Eh ich in Tränen untergeh,
Mein Jesus lässt sich wieder sehen,
O Freude, der nichts gleichen kann!
Wie wohl ist mir dadurch geschehen,
Nimm, nimm mein Herz zum Opfer an!

13 6. Choral

Ich hab dich einen Augenblick,
O liebes Kind, verlassen;
Sieh aber, sieh, mit großem Glück
Und Trost ohn alle Maßen
Will ich dir schon die Freudenkron
Aufsetzen und verehren;
Dein kurzes Leid soll sich in Freud
Und ewig Wohl verkehren.

3. Aria *Alto*

No doctor other than you is to be found,
I search throughout Gilead;
Who will heal the wounds of my sins,
For here we have no balsam?
If you conceal yourself, then I must die.
Have mercy, oh, listen!
For you are not seeking my ruin,
So come, my heart hopes yet.

4. Recitativo *Alto*

After my anguish you will refresh me anew;
And so I shall devote myself to your return,
I trust the prophetic word
That my sadness
Shall be transformed into joy.

5. Aria *Tenor*

Revive yourselves, o distressed minds,
You do yourselves too much harm.
Relinquish the sorrowful condition
Before I am consumed by tears,
My Jesus will let himself be seen again,
Oh joy beyond compare!
What happiness has thus befallen me,
Take, o take my heart as a sacrifice!

6. Choral

I left you, o dear child,
For a moment;
But see, see; with great happiness
And consolation beyond measure
I already wish to invest and honour you
With the crown of joy;
Your brief suffering shall be turned
Into joy and eternal well-being.

ES IST EUCH GUT, DASS ICH HINGEHE, BWV 108

14 1. Aria *Basso*

Es ist euch gut, dass ich hingehe; denn so ich nicht hingehe, kömmt der Tröster nicht zu euch. So ich aber gehe, will ich ihn zu euch senden.

15 2. Aria *Tenor*

Mich kann kein Zweifel stören,
Auf dein Wort, Herr, zu hören.
Ich glaube, gehst du fort,
So kann ich mich getrösten,
Dass ich zu den Erlösten
Komm an gewünschten Port.

16 3. Recitativo *Tenor*

Dein Geist wird mich also regieren,
Dass ich auf rechter Bahne geh;
Durch deinen Hingang kommt er ja zu mir,
Ich frage sorgensvoll: Ach, ist er nicht schon hier?

17 4. Coro

Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit, kommen wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten. Denn er wird nicht von ihm selber reden, sondern was er hören wird, das wird er reden; und was zukünftig ist, wird er verkündigen.

18 5. Aria *Alto*

Was mein Herz von dir begehrt,
Ach, das wird mir wohl gewährt.
Überschütte mich mit Segen,
Führe mich auf deinen Wegen,
Dass ich in der Ewigkeit
Schaue deine Herrlichkeit!

1. Aria Bass

It is expedient for you that I go away: for if I go not away, the Comforter will not come unto you; but if I depart, I will send him unto you.

2. Aria Tenor

No doubt can distract me
From listening to Your word, Lord.
I believe, even if you go forth.
That I can comfort myself
So that I may join the redeemed ones
In the longed-for port.

3. Recitative Tenor

Thus Your Spirit will govern me,
So that I might follow the right path;
Through Your departure it comes to me;
I ask sorrowfully: Oh, is He not yet here?

4. Chorus

Howbeit when he, the Spirit of truth, is come, he will guide you into all truth: for he shall not speak of himself; but whatsoever he shall hear, that shall he speak: and he will show you things to come.

5. Aria Alto

That which my heart demands from You,
Oh, that will indeed be granted me.
Shower me with blessings,
Lead me on Your ways,
So that I may forever
Regard Your splendour.

[19] 6. Choral

Dein Geist, den Gott vom Himmel gibt,
Der leitet alles, was ihn liebt,
Auf wohl gebähntem Wege.
Er setzt und richtet unsren Fuß,
Dass er nicht anders treten muss,
Als wo man findt den Segen.

6. Chorale

Your Spirit, which God sends from Heaven
Guides everything that loves Him,
On well-paved paths.
He places and steers our footsteps,
So that we may not go anywhere
Except where blessing is found.

BLEIB BEI UNS, DENN ES WILL ABEND WERDEN, BWV 6

[20] 1. (Coro)

Bleib bei uns, denn es will Abend werden,
und der Tag hat sich geneiget.

1. (Chorus)

Abide with us; for it is toward evening,
and the day is far spent.

[21] 2. Aria *Alto*

Hochgelobter Gottessohn,
Laß es dir nicht sein entgegen,
Dass wir itzt vor deinem Thron
Eine Bitte niederlegen:
Bleib, ach bleibe unser Licht,
Weil die Finsternis einbricht.

2. Aria *Alto*

Highly praised Son of God,
Do not take it amiss
That we now before Your throne
Present a supplication:
Remain, oh remain our light,
Because darkness is encroaching.

[22] 3. Choral *Soprano*

Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,
Dein göttlich Wort, das helle Licht,
Laß ja bei uns auslöschen nicht.

3. Chorale *Soprano*

Oh remain with us, Lord Jesus Christ,
Because now evening is come,
Never allow Your divine word, the bright light
To be extinguished among us.

In dieser letzt'n betrübten Zeit
Verleih uns, Herr, Beständigkeit,
Dass wir dein Wort und Sakrament
Rein b'halten bis an unser End.

In this last hour of distress
Give us constancy, Lord,
That we may keep pure Your word
And sacrament unto the end of our life.

[23] 4. Recitativo *Basso*

Es hat die Dunkelheit
An vielen Orten überhand genommen.
Woher ist aber dieses kommen?
Bloß daher, weil sowohl die Kleinen als die Großen
Nicht in Gerechtigkeit
Vor dir, o Gott, gewandelt
Und wider ihre Christenpflicht gehandelt.
Drum hast du auch den Leuchter umgestoßen.

[24] 5. Aria *Tenor*

Jesu, lass uns auf dich sehen,
Dass wir nicht
Auf den Sündenwegen gehen.
Laß das Licht
Deines Worts uns heller scheinen
Und dich jederzeit treu meinen.

[25] 6. Choral

**Beweis dein Macht, Herr Jesu Christ,
Der du Herr aller Herren bist;
Beschirm dein arme Christenheit,
Dass sie dich lob in Ewigkeit.**

4. Recitative *Bass*

In many places
Darkness has taken the upper hand.
But wherefore has this come?
Only because the small and the great alike
Have not turned to You
In justice, o God,
And have acted contrary to their Christian duty.
Therefore you also overturned their lanterns.

5. Aria *Tenor*

Jesus, let us look upon You
So that we do not
Embark on the way of sin.
Let the light
Of Your word shine more brightly for us
And always faithfully bring you to mind.

6. Chorale

**Prove Thy power, Lord Jesus Christ,
Thou who are Lord of all Lords;
Protect thy poor Christianity
That it may praise Thee in all eternity.**

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

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

NEC

RECORDING DATA

Recorded in February 2006 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Uli Schneider

Sound engineer: Thore Brinkmann

Digital editing: Uli Schneider

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

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2007, © Masaaki Suzuki 2007

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

Front cover photograph: Peter Sabelis

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1611 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



Yukari Nonoshita – Robin Blaze
James Gilchrist – Dominik Wörner