



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



32

Mit Fried und Freud
CANTATAS ▶111 ▶123 ▶124 ▶125

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 32 · LEIPZIG 1725

WAS MEIN GOTT WILL, DAS G'SCHEH ALLZEIT, BWV 111 16'40

Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphania (21. Januar 1725)

Text: [1, 6] Herzog Albrecht von Preußen, 1547; [2-5] anon.

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

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit ...</i> | 4'30 |
| [2] | 2. Aria (Basso). <i>Entsetze dich, mein Herze, nicht ...</i> | 2'58 |
| [3] | 3. Recitativo (Alto). <i>O Törichter! der sich von Gott entzieht ...</i> | 0'50 |
| [4] | 4. Aria (Alto, Tenore). <i>So geh ich mit beherzten Schritten ...</i> | 6'05 |
| [5] | 5. Recitativo (Soprano). <i>Drum wenn der Tod zuletzt den Geist ...</i> | 1'09 |
| [6] | 6. Choral. <i>Noch eins, Herr, will ich bitten dich ...</i> | 1'08 |

LIEBSTER IMMANUEL, HERZOG DER FROMMEN, BWV 123 20'05

Kantate zum Epiphaniafest (6. Januar 1725). Text: [1, 6] Ahasverus Fritsch 1769; [2-5] anon.

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

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | 1. [Chorus]. <i>Liebster Immanuel, Herzog der Frommen ...</i> | 5'07 |
| [8] | 2. Recitativo (Alto). <i>Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust ...</i> | 0'48 |
| [9] | 3. Aria (Tenore). <i>Auch die harte Kreuzesreise ...</i> | 6'15 |
| [10] | 4. Recitativo (Basso). <i>Kein Höllenfeind kann mich verschlingen ...</i> | 0'49 |
| [11] | 5. Aria (Basso). <i>Laß, o Welt, mich aus Verachtung ...</i> | 5'42 |
| [12] | 6. Choral. <i>Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten ...</i> | 1'19 |

MEINEN JESUM LASS ICH NICHT, BWV 124

13'05

Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphanias (7. Januar 1725). Text: [1, 6] Christian Keymann 1658; [2-5] anon.
Corno, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Meinen Jesum laß ich nicht ...</i> | 3'24 |
| 14 | 2. Recitativo (Tenore). <i>Solange sich ein Tropfen Blut ...</i> | 0'45 |
| 15 | 3. Aria (Tenore). <i>Und wenn der harte Todesschlag ...</i> | 3'26 |
| 16 | 4. Recitativo (Basso). <i>Doch ach! ...</i> | 1'03 |
| 17 | 5. Aria Duetto (Soprano, Alto). <i>Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt ...</i> | 3'41 |
| 18 | 6. Choral. <i>Jesum laß ich nicht von mir ...</i> | 0'47 |

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN, BWV 125

23'17

Kantate zum Fest Mariæ Reinigung (2. Februar 1725). Text: [1, 3, 6] Martin Luther 1524; [2, 4, 5] anon.
Corno, Flauto traverso, Oboe/Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin ...</i> | 5'55 |
| 20 | 2. Aria (Alto). <i>Ich will auch mit gebrochnen Augen ...</i> | 8'28 |
| 21 | 3. Recitativo (Basso). <i>O Wunder, daß ein Herz ...</i> | 2'04 |
| 22 | 4. Aria Duetto (Tenore, Basso). <i>Ein unbegreiflich Licht ...</i> | 5'14 |
| 23 | 5. Recitativo (Alto). <i>O unerschöpfter Schatz der Güte ...</i> | 0'42 |
| 24 | 6. Choral. <i>Er ist das Heil und selig Licht ...</i> | 0'45 |

TT: 74'28

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra* *directed by MASAACKI SUZUKI*

Instrumental and Vocal Soloists:

YUKARI NONOSHITA *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

ANDREAS WELLER *tenor* · PETER KOIJ *bass*

LILIKO MAEDA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA & ATSUKO OZAKI *oboe d'amore*

NATSUMI WAKAMATSU & AZUMI TAKADA *violin* · HIDEMI SUZUKI *cello*

NAOKO IMAI *organ* · MASAACKI SUZUKI *harpichord*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Robin Blaze , Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore:	Andreas Weller , Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij , Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe

Orchestra

Corno:	Toshio Shimada
Flauto traverso I, II:	Liliko Maeda, Kanae Kikuchi
Oboe/Oboe d'amore I, II:	Masamitsu San'nomiya, Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu (leader), Yuko Araki, Paul Herrera
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Takeshima, Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo:

Violoncello:	Hidemi Suzuki
Contrabbasso:	Takashi Konno
Fagotto:	Kiyotaka Dosaka
Cembalo:	Masaaki Suzuki, Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai
Tuner:	Toshihiko Umeoka

The four church cantatas by **Johann Sebastian Bach** on this disc were written during his second year of service in Leipzig, as part of the so-called chorale cantata year. This was a major sacred music project, never completed, which aimed to provide a cantata for the main church service of every Sunday and feast day in the church year that was not based on the usual gospel reading for the day in question but on a well-known hymn.

The starting point for the realization of the cantata project was clearly a specific textual and musical conception whereby, in Bach's setting, the first and last strophes of the hymn remained textually unaltered and retained the usual melody, whilst the texts of the inner strophes were reworked as the basis of arias and recitatives. The revision was entrusted to a poetically and theologically competent specialist – whose name is nowhere specified. It is believed that he was the former deputy headmaster of the Thomaschule, Andreas Stübel (1653-1725).

It is likely that the hymns were selected in close collaboration with the minister. As a rule, the chosen chorales were appropriate for the day in question, especially for its gospel reading, which formed the basis of the sermon. We may assume that, in accordance with a late-seventeenth-century Leipzig tradition, the minister also commented on the hymn text and placed it in the context of the gospel reading for that day.

WAS MEIN GOTT WILL, DAS G'SCHEH ALLZEIT
WHAT MY GOD WANTS , MAY IT ALWAYS HAPPEN,
BWV 111

Bach wrote the cantata *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* for the third Sunday after Epiphany in 1725, which that year fell on 21st January. The work is based on the hymn of the same name, still popular today, by Duke Albrecht of Prussia (1490-1568), the last grand master of the Teutonic Order, who introduced the Reformation in Prussia in 1525. The originally secular melody is by the Parisian cleric and conductor Claudin de Sermisy (c. 1495-1562).

Bach's introductory chorus proceeds to some extent on two synchronous structural levels. One is that of a concerto movement for two oboes, strings and continuo, in which clearly defined thematic material presented at the outset by the orchestra is developed. The other level is that of the choir, and here Bach follows the formal principle of the traditional church motet: the hymn melody is in long note values in the soprano, and the three lower voices accompany in a strictly imitative setting, the theme derived from the beginning of each line of the song. The only exception is the line 'Er hilft aus Not' ('He helps us out of our distress'), where Bach sets the parts homophonically; at the same time he explores the emotional meaning of the text with harmonic darkenings. The particular intensity of the music comes from the skilful overlapping of two types of movement that are as different from each other as can be imagined.

In a sense the bass aria also represents a formal experiment, albeit one for which Bach's librettist is principally responsible: into this *da capo*

aria, as the second line, we find the chorale quotation ‘Gott ist dein Trost und Zuversicht’ (‘God is your comfort and confidence’). Bach treated it as a variation of the corresponding line of the melody, and also associated the librettist’s free continuation, ‘und deiner Seelen Leben’ (‘and the life of your soul’), with the hymn tune. No doubt the Leipzig audience will have recognized the textual and melodic quotations.

The alto and tenor duet, which deals with the ‘heartened’ progress even towards one’s own death, exudes Christian optimism founded on the promise of resurrection and eternal life, but in purely musical terms remains an unusual construction that requires elucidation or even deciphering. The continuo’s pedal points that resolve in dotted rhythms (later also in the second violin and viola) are slightly puzzling: are they perhaps an image of the ‘beherzten Schritte’ (‘heartened steps’)? The sudden, irascible broken chords from the first violin are also striking: do they have a particular meaning? And then we find motoric semiquaver figures, moving within a small compass, in the lower register of the first violin – do these refer to the text, maybe to the idea of writing (‘Gott hat die Tage aufgeschrieben’ [‘God has written up the days’])? Here Bach’s music poses questions that still remain unsolved.

The soprano recitative ends with an arioso filled with longing for death. The cantata ends with the last strophe of the hymn in a simple but powerful four-part setting.

LIEBSTER IMMANUEL, HERZOG DER FROMMEN
DEAREST EMANUEL, RULER OF THE PIOUS, BWV 123
 Bach’s cantata *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* was written for Epiphany in 1725. With this feast day, celebrated annually on 6th January, western Christianity celebrates the appearance (Greek: *epiphaneia*) of Christ on earth. The gospel reading for this day, Matthew 2, 1-12, includes a very popular episode of the Christmas story: the visit of the Wise Men from the east, following the star to the stable in Bethlehem, where they worship the infant Jesus and present him with gifts.

Admittedly Bach’s cantata is only linked to this story in a very generalized way. Its text is from *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*, a hymn expressing the most heartfelt love for Jesus by the Saxonian poet and musician Ahasverus Fritsch (1629-1701). The choice of this hymn may have been prompted by the rapt mood of prayer in the first strophe, and the conceptual link thus provided to the scene of worship in the stable in Bethlehem. Bach’s librettist has expanded this idea to the notion that a believer, through his love for Jesus, can overcome all the trials and tribulations of earthly life.

The formal concept of the introductory chorus is of the most common type found in the chorale cantata year: the hymn melody appears as a *cantus firmus* in the soprano and is presented line by line, accompanied by the lower voices in a setting that is sometimes relieved by polyphony. The orchestra provides a framework, linking mechanism and accompaniment. In full accord with the text, Bach’s music is filled with the expression of intimacy and lovability. No

small contribution is made by the hymn tune itself, which in its original form (as heard in the final movement of the cantata) is already in triple time. In the opening chorus this is converted to 9/8-time, thereby acquiring particular charm and vivacity. The hymn melody is omnipresent in the movement: this time the orchestral part does not have enjoy thematic independence but plays material derived from the first two bars of the hymn melody. For the listener who has the beginning of the hymn in his mind, it sounds as if the instruments were constantly singing the words 'Liebster Immanuel' ('Dearest Emanuel').

As so often in Bach's cantatas on the subject of love, the normal oboes in the introductory chorus are replaced by *oboi d'amore* ('oboes of love'). In the aria 'Auch die harte Kreuzesreise' ('Even the hard journey of the cross') they accompany the tenor in a dense, imitative setting, the expressive melody of which is also taken up by the singer on the words 'harte Kreuzesreise', the sorrowful earthly path of the Christian who follows Christ. The horrors that threaten on this earthly path are the subject of the aria's dramatic middle section: suddenly the music's character is transformed, the vocal line turning into a 'raging' *coloratura* and then, equally suddenly, calm returns. The expression of terror yields to confidence as the text continues: 'sendet Jesus mir von oben Heil und Licht' ('Jesus will send me from on high salvation and light').

Like earthly tribulations, even death itself has no power over the believer: that is the message of the bass recitative, and the bass aria follows this with a renunciation of the world, of everything mortal and earthly. Perhaps the agile

flute solo here represents the lustre and reflection of that earthly sphere. In the vocal part, Bach emphasizes the word 'Verachtung' ('scorn') by means of a sudden drop of a seventh in the melodic line, in a manner that is incomparably eloquent. Darker harmonies characterize the 'betrübte Einsamkeit' ('troubled solitude'), and at this point the instruments fall silent for a moment, leaving the singer in 'solitude'.

The simple final strophe once more confirms the renunciation of the world and its 'Eitelkeiten' ('vain conceits') and renews the declaration of belief in Jesus. A special feature is that Bach repeats the end of the hymn ('Mein ganzes Leben...' ['May my entire life...']) at a reduced dynamic level. This must be a musical image of distancing oneself from the world and of being removed from earthly existence, animated by the final words 'bis man mich einsten legt ins Grab hinein' ('until I am laid into the grave').

MEINEN JESUM LASS ICH NICHT I WILL NOT LEAVE MY JESUS, BWV 124

Bach's cantata *Meinen Jesum lass ich nicht* – for the first Sunday after Epiphany, which in 1725 fell on 7th January – received its first performance in Leipzig just one day after *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*. The gospel reading for that Sunday, Luke 2, 41-52, likewise deals with a very well-known episode: when the twelve-year-old Jesus, left behind and anxiously sought by his parents, is finally found at the temple, deep in theological dispute with the doctors. Here too, however, the cantata text does not examine the gospel reading in greater detail. The real theme, as with the cantata heard

the previous day, is love for Jesus, being steadfast to him even in hardship and death, along with renunciation of the world and confidence in the life to come. Its basis is the hymn *Meinen Jesum lass ich nicht*, still popular today, by the Zittau headmaster Christian Keimann (1607-1662) with a melody by the Wittenberg cantor Johann Ulich (1634-1712).

This time, in the opening movement, the very simple choral part forms a contrast with a decidedly *concertante* orchestral part, thematically independent of the hymn tune. From its striking *ritornello* motifs, an oboe d'amore soon emerges as a solo instrument with richly flowing figures. One poetic image from the text plainly held much appeal for Bach: the idea that the believer holds fast to Jesus like a burr.

In the tenor aria, the text of which looks forward to death, the oboe d'amore and vocal line perform an expressive duet of upper voices, filled with deep sincerity and mournful tones. The aria does, however, contain one strongly dramatic element: the addition of the string orchestra, which integrates a motif of repeated notes in stiff rhythm. The motif represents the trembling of mankind, the 'Furcht und Schrecken' ('fear and horror') of 'der harte Todesschlag' ('the harsh stroke of death').

In the soprano and alto duet, which preaches renunciation of the world and directs its gaze at the next life, Bach uses very down-to-earth means to present the genuinely baroque text: a popular dance form. The movement is written entirely in the style of a *passepied*, a dance in rapid 3/8-time. The cheerful underlying mood of the duet is not determined by thoughts of re-

nunciation of the world but by the prophecy: 'du findest im Himmel dein wahres Vergnügen' ('In heaven you will find your true happiness').

The beautiful final choral is distinguished by the basses' regular quavers, the characteristic motion of which may be inspired by the words 'geh ihm ewig an der Seiten' ('I shall always accompany Him').

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN

IN PEACE AND JOY I SHALL DEPART, BWV 125

The cantata *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* was written for the main Leipzig church service for Candlemas, the feast commemorating the purification of the Virgin Mary, in 1725. This feast day, also called 'The Presentation of Christ in the Temple', is celebrated each year on 2nd February. At its centre is the gospel according to St. Luke 2, 22-32, with the story of the presentation of the child Jesus by his parents in the temple at Jerusalem, according to Jewish tradition, and the related episode of his encounter with the venerable Simeon. According to Luke, Simeon was filled with the Holy Ghost, who had foretold to him that 'he should not see death, before he had seen the Lord's Christ'. In the temple he now recognizes Jesus as the Christ of the prophecy, takes him in his arms and utters Simeon's song of praise, words that are to this day among the essential Christian liturgical texts: 'Lord, now lettest thou thy servant depart in peace, according to thy word: for mine eyes have seen thy salvation, which thou hast prepared before the face of all people; a light to lighten the Gentiles, and the glory of thy people Israel.'

The basis of Bach's cantata is a hymn by Martin Luther that was written in 1524 and remains popular to this day, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, a free adaptation of the Latin version of the hymn. On this occasion Bach's librettist also used the second strophe verbatim, but the lines are divided up and skilfully linked by free poetic recitative. Because Luther's hymn is only four verses long, Bach's writer has liberally expanded the material.

The opening chorus is one of the most beautiful in the entire chorale cantata year. The hymn strophe is embedded in a thematically independent orchestral setting. The first motif of this, including a rising interval of a fifth, alludes to the beginning of the hymn melody; with its triplet motion it pervades the entire movement. Two wind instruments, transverse flute and oboe, add a touch of colour. The hymn melody is presented in long note values by the soprano, and its Dorian modality (with a raised submediant) lends this E minor movement a slightly archaic flavour. The lower choral parts take up the orchestra's triplet motion and form a sometimes dense, imitative texture. Especially impressive moments are the beginnings of the choral sections 'sanft und stille' ('calm and quiet') and 'der Tod ist mein Schlaf worden' ('death has become my sleep').

The alto aria, in which the librettist allows the believer's gaze to fall upon his own death, is filled with emotions of grief and lamentation. A significant contribution is made by the rhythmically stereotyped figures from the two woodwind instruments, later taken up by the voice. The unwieldy figures in dotted rhythm, con-

stantly interrupted by pauses, are evidently a manifestation of the typically baroque poetic image of the broken eyes that look to the Saviour.

In the bass recitative that comes next, Bach exactly follows the alternation of freely composed verse and original lines of hymn text. He treats the newly written lines in the manner of the rhythmically flexible diction of recitative, whilst the hymn lines appear in *arioso* form, as a sometimes freely decorated chorale melody above the steady tread of the *basso continuo*. Despite the alternation of these very different types of setting, the movement is unified by a stereotyped string motif that is also found elsewhere in Bach's output and always indicates an underlying mood of happiness.

The male-voice duet also strikes a joyous tone. The playful character is shown by the extended, circling *coloratura* on the word 'Kreis' ('circle' or 'orb'), and the baroque sound effect of statement and response unfolds to the words 'Es schallet kräftig fort und fort' ('Powerfully there rings out time after time').

After the concise theological analysis of the alto recitative, a beautifully simple setting of the last strophe of Luther's hymn ends the cantata.

© Klaus Hofmann 2006

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 Händel'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. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany. 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 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 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.

The tenor **Andreas Weller** completed his postgraduate studies in music under James Wagner in Hamburg. He has studied under Christoph Prégardien and taken part in Irwin Gage's advanced course in lied duo at the Zurich Academy of Music. He is an internationally sought-after oratorio soloist and has worked with Daniel Harding, Philippe Herreweghe and the Collegium Vocale Gent, the Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Hartmut Höll, Roger Vignoles and The King's Singers.

Peter Kooij, bass, started his musical career as a choir boy and violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. He gives masterclasses and is an active soloist all over the world with a wide repertoire containing music from Schütz to Weill. Peter Kooij is artistic director of the Ensemble Vocal Européen. He has taught at the Sweelinck Conservatorium in Amsterdam and at the Musikhochschule in Hanover; since 2000 he has been a professor at the Tokyo Geijutsu University.



Die vier auf dieser CD enthaltenen Kirchenkantaten **Johann Sebastian Bachs** sind in dessen zweitem Leipziger Amtsjahr im Rahmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs entstanden. Dabei handelte es sich um ein kirchenmusikalisches Großprojekt, nach dessen – allerdings nicht ganz zu Ende geführt – Plan ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonntag und Feiertag im Hauptgottesdienst nicht wie üblich die für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied die inhaltliche Grundlage der Kirchenkantate bilden sollte.

Ausgangspunkt des Kantatenprojekts war offenbar ein textlich-musikalisches Konzept, nach dem in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Liedstrophe textlich unverändert und mit der gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch und theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name allerdings nirgends genannt ist. Es wird vermutet, dass es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte.

Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte vermutlich in enger Abstimmung mit dem Prediger. In der Regel wurden die Choräle so ausgesucht, dass sie zu den biblischen Lesungen des betreffenden Tages passten, insbesondere zur Evangelienlesung, die nach wie vor die Grundlage der Predigt bildete. Einer Leipziger Tradition des späten 17. Jahrhunderts entsprechend hat man sich aber wohl vorzustellen, dass der Prediger in seinen Ausführungen auch auf den Liedtext ein-

ging und ihn zum Evangelium des Tages in Beziehung setzte.

WAS MEIN GOTT WILL, DAS G'SCHEH ALLZEIT BWV 111

Die Kantate *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* wurde von Bach zum 3. Sonntag nach Epiphania 1725, dem 21. Januar des Jahres, geschaffen. Grundlage der Kantate ist das bis heute viel gesungene gleichnamige Lied Herzog Albrechts von Preußen (1490-1568), des letzten Hochmeisters des Deutschen Ordens, der 1525 die Reformation in Preußen einführte. Die ursprünglich weltliche Melodie stammt von dem Pariser Kleriker und Kapellmeister Claudin de Sermisy (um 1495-1562).

Bachs Eingangschor verläuft gewissermaßen synchron auf zwei Strukturebenen. Die eine ist die eines Konzertsatzes für zwei Oboen, Streicher und Continuo, in der das scharf profilierte thematische Material, mit dem das Orchester den Satz eröffnet, durchgeführt wird. Die andere Ebene ist die des Chores, und hier verfolgt Bach das Formprinzip der traditionellen Kirchenliedmetode: Die Liedmelodie liegt in Langmesur im Sopran, die drei vokalen Unterstimmen begleiten in einem streng imitatorischen Satz, dessen Thema jeweils aus dem Beginn der Liedzeile gebildet ist. Eine Ausnahme hiervon macht nur die Liedzeile „Er hilft aus Not“, bei der Bach die Stimmen homophon setzt; zugleich geht er hier mit harmonischen Eintrübungen auf den Textaffekt ein. Die besondere Intensität des musikalischen Geschehens entsteht aus der kunstvollen Überlagerung zweier denkbar weit voneinander entfernter Satzarten.

Ein Formexperiment stellt in gewisser Weise auch die Bass-Arie dar, nur dass dafür eher Bachs Kantatendichter verantwortlich zu machen ist: In die Verse der Dacapo-Arie ist als zweite Zeile das Choralzitat „Gott ist dein Trost und Zuversicht“ integriert. Bach hat es als Variation der entsprechenden Melodiezeile behandelt und auch noch die freie Fortsetzung des Kantatendichters, „und deiner Seelen Leben“, an die Liedweise angelehnt. Zweifellos haben seine Leipziger Zuhörer das textliche und melodische Zitat erkannt.

Das Duett von Alt und Tenor, in dem vom „beherzten“ Zugehen selbst auf den eigenen Tod die Rede ist, strahlt jenen christlichen Optimismus aus, der sich der Verheißung der Auferstehung und des ewigen Lebens gewiss ist, bleibt aber, musikalisch betrachtet, ein eigenartiges Gebilde, das der Deutung, ja wohl der Entschlüsselung bedarf. Ein wenig rätselhaft sind die in punktierte Rhythmen aufgelösten Orgelpunkte des Continuo (später auch der 2. Violine und der Viola) – stehen sie vielleicht bildhaft für die „beherzten Schritte“? Auffällig sind auch die plötzlich auffahrenden Akkordbrechungen in der 1. Violine – bedeuten sie etwas Bestimmtes? Und dann sind da auch noch engräumige motorische Wendungen in Sechzehntelnoten in der 1. Violine in tiefer Lage – beziehen sie sich auf den Text, etwa auf Schreibebewegungen („Gott hat die Tage aufgeschrieben“)? Hier gibt Bachs Musik also Rätsel auf, die noch der Lösung harren.

Das Sopran-Rezitativ klingt aus mit einem von Todessehnsucht erfüllten Arioso. Den Beschluss der Kantate bildet die letzte Strophe des Kirchenliedes in schlichtem, kraftvollen vierstimmigen Satz.

LIEBSTER IMMANUEL, HERZOG DER FROMMEN BWV 123

Bachs Kantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* ist zum Epiphaniastag 1725 entstanden. Mit diesem alljährlich am 6. Januar begangenen Fest feiert die westliche Christenheit die Erscheinung (griechisch *epiphaneia*) Christi auf Erden. Das Evangelium, das an diesem Tage verlesen wird, Matthäus 2, 1-12, hat eine sehr populäre Episode des Weihnachtsgeschehens zum Inhalt, nämlich den Bericht von den Weisen aus dem Morgenland, die dem Stern folgend zum Stall von Bethlehem ziehen und dort das Jesuskind anbeten und beschenken.

Bachs Kantate hat mit dieser Episode allerdings nur in einem sehr allgemeinen Sinne zu tun. Ihr Text beruht auf dem Lied *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*, einem von großer Innigkeit erfüllten Hymnus der Jesusliebe aus der Feder des sächsischen Dichtermusikers Ahasverus Fritsch (1629-1701). Für die Wahl des Liedes mag die schwärmerische Gebetshaltung der ersten Strophe den Ausschlag gegeben und die gedankliche Brücke zur Anbetungsszene im Stall von Bethlehem gebildet haben. Bachs Kantatendichter hat den Gedanken ausgestaltet, dass der Gläubige in seiner Liebe zu Jesus alle Unilden des Erdendaseins überwindet.

Der Eingangschor folgt in seinem Formkonzept dem Haupttypus des Choralkantatenjahrgangs: Die Liedmelodie liegt als Cantus firmus im Sopran und wird zeilenweise vorgetragen, begleitet von den Unterstimmen in einem teilweise polyphon aufgelockerten Satz. Umrahmend, gliedernd und begleitend tritt das Orchester hinzu. Ganz dem Text entsprechend ist

Bachs Musik erfüllt vom Ausdruck der Innigkeit und Lieblichkeit. Nicht wenig trägt dazu bei, dass die Liedmelodie, die im Original (wie sie später im Schlusssatz der Kantate erscheint) bereits im Dreiertakt steht, im Eingangsschor in den Neunachteltakt versetzt ist und damit eine besondere Anmut und Beschwingtheit gewinnt. Überhaupt ist die Liedmelodie in diesem Satz geradezu allgegenwärtig: Der Orchesterpart nämlich ist diesmal nicht eigenthematisch angelegt, sondern aus den ersten beiden Takten der Liedmelodie abgeleitet. Für den Hörer, der den Liedanfang im Kopfe hat, ist es, als sängen auch die Instrumente beständig die Worte „Liebster Immanuel“.

Wie so oft, wenn bei Bach von Liebe die Rede ist, sind die normalen Oboen im Eingangsschor durch die klanglich milderen Oboi d'amore („Liebesoboen“) ersetzt. In der Arie „Auch die harte Kreuzesreise“ begleiten sie den Solotenor in einem dichten imitatorischen Satz, dessen ausdrucksvolle Melodik auch von der Singstimme aufgenommen wird auf die Worte von der „harten Kreuzesreise“, dem leidvollen Erdenweg des Christen in der Nachfolge Jesu. Von den Schrecknissen, die auf diesem Erdenweg drohen, handelt der dramatische Mittelteil der Arie: Plötzlich schlägt der musikalische Charakter um, die Singstimme ergeht sich in einer „tobenden“ Koloratur, und ebenso plötzlich kehrt wieder Ruhe ein und weicht der Ausdruck des Schreckens dem der Zuversicht bei der Textfortsetzung: „sendet Jesus mir von oben Heil und Licht“.

Nicht nur die Fährnisse auf dem Erdenweg, auch der Tod hat keine Macht über den Gläu-

bigen, das ist die Botschaft des Bass-Rezitativs, und die Bass-Arie knüpft daran eine Absage an die „Welt“, an alles Irdische und Weltverhaftete. Vielleicht steht die bewegt geführte Soloflöte in diesem Zusammenhang für Glanz und Abglanz jener irdischen Sphäre. In der Singstimme hebt Bach das Wort „Verachtung“ durch ein plötzliches Fallen der Melodie um eine Septime unnachahmlich sprechend hervor; harmonische Trübungen charakterisieren die „betrübte Einsamkeit“, und gelegentlich setzen bei diesen Worten die Instrumente aus und lassen die Singstimme „einsam“ zurück.

Die schlichte Schlussstrophe bekräftigt noch einmal die Absage an die Welt und ihre „Eitelkeiten“ und erneuert das Bekenntnis zu Jesus. Eine Besonderheit ist, dass Bach den Abgesang des Liedes („Mein ganzes Leben ...“) im *piano* wiederholen lässt. Es ist wohl ein musikalisches Bild des Sich-Entfernens aus der Welt und der Entrückung aus dem Erdendasein, angeregt durch die Schlusswendung „bis man mich einst legt ins Grab hinein“.

MEINEN JESUM LASS ICH NICHT BWV 124

Bachs Kantate *Meinen Jesum lass ich nicht* für den 1. Sonntag nach Epiphania, erlebte, da dieser 1725 auf den 7. Januar fiel, ihre erste Leipziger Aufführung nur einen Tag nach *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*. Das Evangelium des Sonntags, Lukas 2, 41-52, behandelt ebenfalls eine sehr bekannte Episode, nämlich den Bericht vom zwölfjährigen Jesus, der von seinen Eltern vermisst und mit Schmerzen gesucht und schließlich im Tempel gefunden wird,

vertieft in den theologischen Disput mit den Schriftgelehrten. Doch der Kantatentext geht auch diesmal nicht näher auf das Evangelium ein. Das eigentliche Thema ist, ähnlich wie am Vortag, die Liebe zu Jesus, das Festhalten an ihm, auch in Tod und Ungemach, verbunden mit Weltentsagung und Jenseitszuversicht. Das zugrunde liegende ist das damals wie heute sehr verbreitete Lied *Meinen Jesum lass ich nicht* aus der Dichterfeder des Zittauer Gymnasialrektors Christian Keimann (1607-1662) mit der Melodie des Wittenberger Kantors Johann Ulich (1634-1712).

Im Eingangssatz steht diesmal dem sehr einfach gehaltenen Chorpart ein von der Liedmelodie thematisch unabhängiger, betont konzentrierter Orchestersatz gegenüber, aus dessen markanter Ritornellmotivik sich alsbald eine Oboe d'amore als Soloinstrument mit reich bewegtem Figurenwerk herauslöst. Ein poetisches Bild des Textes hat es Bach offenbar besonders angetan: die Vorstellung, dass der Gläubige sich wie eine Klette an Jesus hänge.

In der Tenor-Arie, deren Text auf das eigene Sterben vorausblickt, konzertieren Oboe d'amore und Singstimme miteinander in einem ausdrucksvollen, von tiefem Ernst und Tönen der Trauer erfüllten Oberstimmduett. Die Arie erhält jedoch einen stark dramatischen Zug durch das hinzutretende Streichorchester, das in starrem Rhythmus ein Tonwiederholungsmotiv einblendet. Das Motiv steht für das Erzittern des Menschen, für „Furcht und Schrecken“ vor dem „harten Todesschlag“.

In dem Duett von Sopran und Alt, das Weltflucht predigt und den Blick auf das Jenseits

richtet, bedient sich Bach zur Darstellung des Textes – echt barock – eines durchaus diesseitigen Mittels, nämlich eines geläufigen Tanzmusters: Der Satz ist ganz in der Art eines Passepied gehalten, eines Tanzes in bewegtem Dreiachteltakt. Der heitere Grundaffekt des Duett ist denn auch nicht bestimmt von dem Gedanken an Weltentsagung, sondern von der Verheißung „du findest im Himmel dein wahres Vergnügen“.

Der schöne Schlusschoralsatz ist geprägt von den regelmäßig in Achteln schreitenden Bässen, deren charakteristische Bewegungsform vielleicht von den Worten „geh ihm ewig an der Seiten“ angeregt ist.

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN BWV 125

Die Kantate *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* ist für den Leipziger Hauptgottesdienst an Mariæ Reinigung 1725 entstanden. Dieser Festtag, auch „Tag der Darstellung des Herrn“ oder volkstümlich „Lichtmess“ genannt, wird alljährlich am 2. Februar begangen. Im Mittelpunkt steht an diesem Tage das Evangelium nach Lukas 2, 22-32 mit dem Bericht von der nach jüdischem Brauch erfolgten Darstellung des Jesuskindes im Tempel zu Jerusalem durch seine Eltern und der damit verbundenen Episode der Begegnung mit dem greisen Simeon. Simeon war, wie es bei Lukas heißt, vom heiligen Geist erfüllt, und von diesem war ihm verheißen worden „er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christus des Herrn gesehen“. Im Tempel erkennt er nun in Jesus den verheißenen Christus, nimmt ihn auf seine Arme

und spricht jene Worte, die als „Lobgesang des Simeon“ bis heute zu den zentralen liturgischen Texten der Christenheit zählen: „Herr, nun lässtst du deinen Diener im Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel.“

Grundlage der Bach'schen Kantate ist Martin Luthers 1524 entstandenes und bis heute viel gesungenes Kirchenlied *Mit Fried und Freude ich fahr dahin*, eine freie Nachdichtung der lateinischen Textfassung des Lobgesangs. Bachs Leipziger Textdichter hat diesmal auch die zweite Strophe wörtlich übernommen, doch erscheint sie aufgeteilt in einzelne Zeilen, die kunstvoll durch freie Rezitativdichtung verknüpft sind. Wegen der Kürze des nur vier Strophen umfassenden Luther'schen Kirchenliedes hat Bachs Gewährsmann inhaltlich überhand freie Erweiterungen vorgenommen.

Der Eingangsschor zählt zu den schönsten des Choralkantatenjahrgangs. Die Liedstrophe ist eingebettet in einen Orchestersatz über ein eigenes Thema, dessen Kopfmotiv mit seinem Quintanstieg auf den Beginn der Liedmelodie anspielt und mit seiner triolischen Bewegung den ganzen Satz durchdringt. Für Farbigkeit sorgen die beiden Holzblasinstrumente, Querflöte und Oboe. Die Kirchenliedmelodie liegt in Langmensur im Sopran, ihre dorisches Tonalität (mit erhöhter 6. Stufe) verleiht dem e-moll des Satzes eine leicht archaische Färbung. Die Unterstimmen des Chores nehmen die triolische Bewegung des Orchestersatzes auf und bilden einen teilweise dichten imitatorischen Satz. Zu den

eindrücklichsten musikalischen Ereignissen des Satzes gehört der Eintritt der Choralabschnitte „sanft und stille“ und „der Tod ist mein Schlaf worden“.

Die Alt-Arie, in der der Kantatendichter den Gläubigen den Blick auf den eigenen Tod richten lässt, ist vom Affekt der Trauer und Klage erfüllt. Nicht wenig tragen dazu die rhythmisch stereotypen Figuren der beiden Holzbläser bei, die dann auch von der Singstimme aufgenommen werden. Die sperrigen Wendungen im punktierten Rhythmus, die ständig von Pausen unterbrochen werden, sollen offenbar das sehr barocke dichterische Bild von den gebrochenen Augen, die nach dem Heiland sehen, illustrieren.

In dem sich anschließenden Bass-Rezitativ folgt Bach genau dem Wechsel von frei gedichteten Versen und originalen Liedzeilen. Er behandelt die freie Dichtung in der rhythmisch ungebundeneren Diktion des Rezitativs, die Choralzeilen dagegen erscheinen in ariosier Form als stellenweise frei ausgezierte Choralmelodie über gleichmäßig schreitendem Generalbass. Über den Wechsel der so unterschiedlichen Satzarten hinweg wird der Satz zusammengehalten durch eine einheitliche Grundierung mit einem stereotypen Streichermotiv, das auch anderweitig bei Bach zu finden ist, und stets eine freudige Grundstimmtheit andeutet.

Freudige Töne stimmt auch das Duett der beiden Männerstimmen an. Geradezu spielerische Züge zeigen die ausgedehnt kreisenden Koloraturen auf das Wort „Kreis“, und ein barockes Klangspiel von Ruf und Gegenruf entfaltet sich bei den Worten „Es schallet kräftig fort und fort“.

Nach dem knappen theologischen Fazit des Alt-Rezitativs beschließt die letzte Strophe des Luther-Liedes die Kantate in einem Satz von schlichter Schönheit.

© Klaus Hofmann 2006

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 Einspielungen 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. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutsch-

land ausgezeichnet. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf.

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 Or-

chester; in einer Vielzahl von Opernrollen ist er mit anderen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Der Tenor **Andreas Weller** absolvierte in Hamburg ein künstlerisches Aufbaustudium bei James Wagner. Er studierte bei Christoph Prégardien und im Aufbaustudiengang Lied-Duo bei Irwin Gage an der Musikhochschule Zürich. Andreas Weller ist ein international gefragter Oratoriensänger. Er konzertiert regelmäßig mit Daniel Harding, Philippe Herreweghe und dem Collegium Vocale Gent, dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Hartmut Höll, Roger Vignoles und The King's Singers.

Peter Kooij, Baß, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe und Violinschüler. Darauf folgte Gesangsunterricht bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Er gibt Meisterklassen und ist ein in der ganzen Welt gefragter Solist, dessen vielseitiges Repertoire von Schütz bis Weill reicht. Peter Kooij ist Künstlerischer Leiter des Ensemble Vocal Européen und hat am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam sowie an der Musikhochschule Hannover unterrichtet. Seit 2000 ist er Professor an der Tokio Geijutsu Universität.



Les quatre cantates sur cet enregistrement ont été composées par **Johann Sebastian Bach** pendant sa deuxième année à Leipzig. Elles font partie du cycle des cantates-chorals, un projet musicalo-liturgique – inachevé – dans lequel les services religieux des dimanches et jours de fête de l'année liturgique suivaient non pas comme c'était l'usage l'évangile du jour mais un cantique religieux connu dont le contenu s'appuyait sur des chorals luthériens.

Ce projet de cantates trouve apparemment ses sources dans un concept littéraire et musical où l'adaptation musicale réalisée par Bach reprenait la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens avec les mêmes textes et mélodie, alors que les autres stances étaient remaniées en une succession de récitatifs et d'airs. Cette adaptation était l'œuvre d'un expert versé tant en poésie qu'en théologie dont le nom nous est resté inconnu. On croit cependant qu'il pourrait s'agir de l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725).

Les chorals étaient vraisemblablement choisis en accord avec le prédicateur, et normalement sélectionnés en complément des lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche se basait. On peut croire qu'une tradition leipzigoise de la fin du 17^e siècle faisait que le prédicateur dans son sermon faisait à la fois allusion au texte chanté ainsi qu'à l'évangile du jour qu'il mettait en relation.

WAS MEIN GOTT WILL, DAS G'SCHEH ALLZEIT QUE LA VOLONTÉ DE MON DIEU SOIT TOUJOURS FAITE BWV 111

La cantate *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* a été composée pour le troisième dimanche après l'Épiphanie de l'année 1725 et a été créée le 21 janvier. Le fondement de cette cantate est l'hymne du même nom, fréquemment chanté de nos jours encore, écrit par le duc Albrecht von Preussen (1490-1568), le dernier « grand maître » de l'Ordre Allemand qui introduisit la Réforme en Prusse. La mélodie, d'origine séculaire, a été composée par le clerc et chef de chœur Claudin de Sermisy (vers 1495-1562) de Paris.

Le chœur initial se déroule pour ainsi dire sur deux niveaux. L'un est celui d'un mouvement de concerto pour deux hautbois, cordes et continuo dans lequel le matériau thématique aux contours nets énoncé par l'orchestre au début du mouvement est développé. L'autre est celui du chœur auquel Bach donne la facture d'un motet religieux traditionnel : la mélodie de l'hymne est exprimée au soprano par de longues valeurs de notes alors que les trois autres voix l'accompagnent en imitation stricte dont le thème est à chaque fois exprimé au début du vers à l'exception cependant du vers « Er hilft aus Not » [Dans le malheur, il aide] que Bach traite de manière homophone en même temps qu'il complexifie le déroulement harmonique en accord avec le texte. L'intensité particulière de cette apparition musicale provient de cette superposition créative de deux types d'écriture on ne peut plus éloignées.

On retrouve également une expérience formelle pour ainsi dire dans l'air de basse bien

qu'il s'agisse plutôt du fait du librettiste : dans le verset de l'air *da capo*, on retrouve, au deuxième vers, une citation du choral *Gott ist dein Trost und Zuversicht* [Dieu est espoir et consolation]. Bach la traite comme une variation de la ligne mélodique correspondante et appuie la suite libre du librettiste « und deiner Seelen Leben » [et de ton âme la vie] sur le chant. Les auditeurs leipzigois ont sans aucun doute reconnu la citation, tant littéraire que musicale.

Le duo d'alto et de ténor dans lequel il est question du pas « intrépide » vers sa propre mort, irradie d'un optimisme chrétien dans lequel la promesse de la résurrection et de la vie éternelle est certaine mais qui, d'un point de vue musical, demeure une structure étrange qui demande une explication, voire une résolution. Le rythme pointé qui symbolise peut-être de manière évocatrice le « pas intrépide » joué d'abord par l'orgue au *continuo* puis par les seconds violons et l'alto semble quelque peu mystérieux. Les arpèges ascendants soudains du premier violon ont-ils une signification ? De plus, les motifs à l'ambitus réduit de doubles-croches joués dans le registre grave du premier violon proviennent-ils des sinuosités liées à l'écriture évoquées par le texte (« Gott hat die Tage aufgeschrieben » [Dieu en ce jour l'avait bien écrit] ? Bach nous laisse ici une énigme musicale à laquelle nous attendons toujours la réponse.

Le récitatif de soprano s'ouvre par un *arioso* rempli d'une aspiration à la mort. La cantate se termine par la dernière strophe de l'hymne simplement harmonisé à quatre voix.

LIEBSTER IMMANUEL, HERZOG DER FROMMEN TRÈS CHER EMMANUEL, PRINCE DES CROYANTS BWV 123

La cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen* a été composée pour l'Épiphanie de l'année 1725. À cette fête, célébrée le 6 janvier, la chrétienté occidentale fête la manifestation (du grec *epiphaneia*, « apparition ») du Christ sur la Terre. L'évangile du jour, Matthieu 2, 1 à 12, raconte un épisode très populaire de la fête de Noël : le récit des mages venus d'Orient qui suivent l'étoile jusqu'à l'étable de Bethléhem où ils trouvent l'enfant Jésus devant qui ils se prosternent et à qui ils offrent des présents.

La cantate de Bach n'a qu'un lien très général avec cet épisode. Son texte reprend le lied *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*, un hymne empli de la tendresse de l'amour de Jésus écrit par le musicien-poète saxe Ahasverus Fritsch (1629-1701). Il est probable que l'enthousiasme de la première strophe ait contribué au choix de cet hymne qui établit un lien spirituel avec la scène à l'étable. Le librettiste de Bach a organisé le texte de manière à démontrer que le croyant, par son amour pour Jésus, peut surmonter tous les tourments de son existence terrestre.

Au point de vue formel, le chœur initial suit la forme typique du cycle de cantates-chorals : la mélodie de l'hymne est exprimée en *cantus firmus* au soprano et expose les vers un à un, accompagnée par les voix plus basses dans un traitement partiellement polyphonique alors que l'orchestre encadre, structure et accompagne. En accord avec le contenu du texte, la musique de Bach est toute de tendresse et de suavité. Ce cli-

mat est obtenu notamment par la mélodie de l'hymne qui, dans sa version originale (comme plus tard dans le mouvement final de la cantate) est à trois temps. Dans le mouvement initial, elle apparaît en 9/8 et gagne ainsi une légèreté et un charme certains. La mélodie de l'hymne est pour ainsi dire omniprésente dans ce mouvement : la partie d'orchestre n'est pas écrite de manière monothématique mais dérive plutôt des deux premières mesures de la mélodie. L'auditeur qui a en tête le début de la partie vocale a l'impression que les instruments chantent aussi constamment les mots de « *Liebster Immanuel* ».

Comme il arrive si souvent chez Bach lorsqu'il est question d'amour, les hautbois traditionnels sont remplacés dans le chœur initial par les hautbois d'amour, plus doux. Dans l'air « *Auch die harte Kreuzesreise* » [Tant le si dur chemin de croix], le ténor est accompagné par ces hautbois d'amour dans une texture imitative dense. La mélodie expressive est également reprise par les autres voix aux mots de « *harten Kreuzesreise* » qui évoque le douloureux chemin terrestre des chrétiens à la suite de Jésus. La partie centrale dramatique de l'air évoque les horreurs qui menacent sur ce chemin terrestre. Subitement, le climat change et la voix méandre dans une colorature « déchaînée » (« *tobenden* ») puis, tout aussi subitement, le calme revient et l'expression de crainte se dissipe suite à l'assurance exprimée par le texte : « *sendet Jesus mir von oben Heil und Licht* » [Jésus m'envoie d'en haut lumière et salut].

La mort n'a pas plus d'effet que les dangers sur les croyants dans leur chemin terrestre. C'est le message du récitatif à la basse alors que l'air

de basse ajoute un refus au monde et à tout ce qui nous y retient prisonnier. Le solo agité de flûte peut s'expliquer par le lien entre l'éclat et le reflet de la sphère terrestre. Bach souligne le mot de « *Verachtung* » [mépris] dans la partie vocale par sur un intervalle de septième puissamment évocateur. Des « assombrissements » harmoniques viennent caractériser la « *betrübte Einsamkeit* » [sombre solitude] et, ici et là, à ces mots, les instruments s'interrompent et laissent la voix « en solitaire ».

La strophe finale, simple, renforce encore une fois le refus du monde et de sa vanité et renouvelle la profession de foi en Jésus. À la péroraison (« *Mein ganzes Leben...* » [Que toute ma vie...]), Bach fait entendre une particularité en reprenant l'hymne mais dans la nuance *piano*, une traduction musicale de l'image du détachement du monde et de l'éloignement du chemin terrestre, stimulé par le vers final « *bis man mich einsten legt in Grab hinein.* » [Jusqu'au moment où je girai dans mon tombeau].

MEINEN JESUM LASS ICH NICHT JE N'ABANDONNE PAS MON JÉSUS BWV 124

La cantate *Meinen Jesum lass ich nicht* a été composée pour le premier dimanche après l'Épiphanie qui, en 1725, tomba le 7 janvier. Elle fut donc créée dès le lendemain de la cantate *Liebster Immanuel, Herzog der Frommen*. L'évangile dominical, Luc 2, 41 à 52, raconte un autre événement connu : Jésus, âgé de douze ans, disparaît de la surveillance de ses parents qui, angoissés et après l'avoir recherché, le retrouvent au Temple, en pleine discussion théologique avec les docteurs. Cette cantate ne s'approchera

pas davantage de l'évangile. Son sujet, comme dans la cantate précédente, est l'amour pour Jésus, l'attachement à lui, tant dans la mort que dans le malheur mis en relation avec le renoncement au monde et à la confiance dans l'au-delà. Le fondement est le cantique, toujours connu aujourd'hui, *Jesum lass ich nicht aus*, du poète Christian Keymann, recteur du collège de Zittau sur une mélodie du cantor de Wittenberg, Johann Ulich (1634-1712).

Le mouvement initial fait entendre la partie chorale, simplement écrite, à laquelle s'oppose l'orchestre avec une écriture concertante à la thématique indépendante d'où se détache le hautbois d'amour traité ici en soliste qui reprend aussitôt le motif de ritournelle avec des figures mélodiques richement animées. Bach a probablement été inspiré par l'image poétique du chrétien attaché à Jésus contenue dans le texte.

Dans l'air de ténor, dont le texte évoque la mort à venir, le hautbois d'amour et la voix jouent un rôle concertant dans un duo expressif, sérieux et rempli de sonorités évoquant l'affliction dans le registre aigu. L'air acquiert cependant un aspect fortement dramatique avec les cordes qui surviennent avec leur répétition d'une note sur un rythme immuable. Ce motif représente l'homme tremblant, « Furcht und Schrecken » [Crainte et effroi], devant la « rude atteinte de la mort » (« harten Todesschlag »).

Dans le duo de soprano et d'alto qui évoque la soustraction à ce monde et le regard vers l'au-delà, Bach se sert pour illustrer le texte – un procédé typiquement baroque – d'un moyen tout à fait profane : une danse connue. Ainsi le mouvement est construit sur le modèle d'un

passepied, une danse vive à 3/8. Le climat léger du duo n'est ainsi pas caractérisé par la pensée du renoncement au monde mais plutôt par la promesse que « du findest im Himmel dein wahres Vergnügen » [C'est au ciel que tu trouveras ta vraie joie].

Le joli chœur conclusif est caractérisé par le motif régulier de croches à la basse dont le mouvement évoque peut-être les mots de « geh ihm ewig an der Seiten » [Je marcherai à jamais à ses côtés].

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN

EN PAIX ET AVEC JOIE JE QUITTE CE MONDE BWV 125
La cantate *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* a été composée pour la Purification de la Vierge en 1725. Cette fête, également appelée « Présentation de Jésus » ou, plus populairement, « Chandeleur », survient le 2 février. L'évangile dominical (Luc 2, 22 à 32) raconte la présentation de l'enfant Jésus par ses parents au Temple de Jérusalem selon la coutume juive et la rencontre avec le vieux Syméon. L'Esprit saint reposait sur lui, pour reprendre les mots de Luc, et il avait été averti qu'il « ne verrait pas la mort avant d'avoir vu le Christ du Seigneur ». Au Temple, il reconnaît en Jésus le Christ promis, le reçoit dans ses bras et dit ce qui est connu encore aujourd'hui comme la louange de Syméon, un texte liturgique central de la chrétienté : « Maintenant, Souverain Maître, tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix ; car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples, lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël. »

Le choix du texte de la cantate porte sur

l'adaptation de Martin Luther de l'hymne composé en 1524 et toujours populaire aujourd'hui, *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, une adaptation libre du texte latin du chant de louange. Le poète leipzigois qui travailla avec Bach a dans ce cas-ci repris la seconde strophe sans changement mais elle apparaît répartie en vers isolés qui sont savamment reliés entre eux au moyen de récitatifs. En raison de la brièveté des quatre strophes contenues dans l'hymne de Luther, le librettiste de Bach a entrepris des élargissements libres.

Le chœur d'entrée fait partie des plus beaux de tout le cycle de cantates-chorals. Le texte est comme encadré au sein de l'effectif orchestral par un thème qui reprend en le modifiant la tête du motif avec son saut ascendant de quinte au début de la partie vocale et porte l'ensemble du mouvement sur un flot de triolets. Les deux bois, la flûte traversière et le hautbois, procurent la couleur. L'hymne religieux est exprimé par des valeurs longues au soprano alors que le mode dorien (avec la sixte haussée) confère à la tonalité de mi mineur une teinte légèrement archaïque. Les parties vocales inférieures reprennent le mouvement en triolet de l'orchestre et construisent une section en partie fortement imitative. Les passages aux mots de « *sanft und stille* » [la douceur et la paix] et « *der Tod ist mein Schlaf worden* » (La mort est devenue mon sommeil) constituent les moments les plus impressionnants de ce mouvement.

C'est vers notre propre mort que le librettiste oriente notre regard dans l'air d'alto qui est rempli de l'affect de l'affliction et de la plainte. Les figures rythmiques stéréotypées des deux

bois qui seront reprises par les voix contribuent fortement à l'atmosphère. Les passages chargés en rythmes pointés qui sont continuellement interrompus par des silences, illustrent manifestement l'image poétique typiquement baroque des yeux crevés qui regardent vers le Sauveur.

Dans le récitatif de basse qui suit, Bach suit rigoureusement le passage de vers libres aux vers originaux. Il traite la versification libre dans la diction rythmiquement décousue du récitatif alors que les vers du choral reviennent dans une forme arioso où la mélodie chorale librement dépouillée apparaît par endroit sur une basse continue au motif ascendant régulier.

Malgré le passage si frappant d'un type d'écriture à un autre, l'unité de ce mouvement est maintenue par un motif caractéristique aux cordes qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Bach et qui contribue à l'atmosphère détendue.

Des sonorités agréables caractérisent également le duo des deux voix d'homme. Les coloratures étendues sur le mot de « *Kreis* » [sphère] donnent une atmosphère carrément enjouée et un effet typiquement baroque d'appel et de réponse se déploie aux mots de « *Es schallet kräftig fort und fort* » [Il ne cesse de retentir puissamment].

Après la courte conclusion théologique du récitatif d'alto, la dernière strophe de l'hymne de Luther conclut la cantate dans un mouvement tout de sobre beauté.

© Klaus Hofmann 2006

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 *Pas-*

sions 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. En 2005, Masaaki

Suzuki était professeur à Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. 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.

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 avec plusieurs autres orchestres symphoniques importants ainsi qu'à l'opéra où il compte un grand nombre de rôles à son répertoire.

Le ténor **Andreas Weller** termine ses études supérieures en musique avec James Wagner à Hambourg. Il étudie avec Christoph Prégardien et participe au cours de lied en duo à l'Académie de musique de Zurich dirigé par Irwin Gage. Soliste d'oratorio recherché, il travaille en compagnie de Daniel Harding, Philippe Herreweghe ainsi qu'avec le Collegium Vocale Gent, l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart, Hartmut Höll, Roger Vignoles ainsi que les King's Singers.

La basse **Peter Kooij** débute sa carrière musicale en tant que membre de chœur et étudiant en violon. Il poursuit ses études en chant auprès de Max van Egmond au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Il donne des classes de maîtres et se produit fréquemment en tant que soliste un peu partout à travers le monde et son répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est également directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. Il enseigne au Conservatoire Sweelinck ainsi qu'à la Musikhochschule à Hanovre et, depuis 2000, est professeur à l'Université Geijutsu à Tokyo.



WAS MEIN GOTT WILL, DAS G'SCHEH ALLZEIT, BWV 111

1. [CHORUS]

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will, der ist der beste;
Zu helfen den' er ist bereit,
Die an ihn gläuben feste.
Er hilft aus Not, der fromme Gott,
Und züchtigt mit Maßen:
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,
Den will er nicht verlassen.

2. ARIA *Basso*

Entsetze dich, mein Herze, nicht,
Gott ist dein Trost und Zuversicht
Und deiner Seelen Leben.
Ja, was sein weiser Rat bedacht,
Dem kann die Welt und Menschenmacht
Unmöglich widerstreben.

3. RECITATIVO *Alto*

O Törichter! der sich von Gott entzieht
Und wie ein Jonas dort
Vor Gottes Angesichte flieht;
Auch unser Denken ist ihm offenbar,
Und unsers Hauptes Haar
Hat er gezählet.
Wohl dem, der diesen Schutz erwählet
Im gläubigen Vertrauen,
Auf dessen Schluß und Wort
Mit Hoffnung und Geduld zu schauen.

1. [CHORUS]

What my God wants, may it always happen,
His will is the best,
He is prepared to help those
Who believe steadfastly in Him.
He helps us out of our distress, the holy God,
And chastises us moderately:
Whoever trusts God and builds firmly upon Him,
He will not abandon.

2. ARIA *Bass*

Do not be frightened, my heart,
God is your comfort and confidence
And the life of your soul.
Yea, that which is intended by his wise advice
Cannot possibly be resisted
By the world and human powers.

3. RECITATIVO *Alto*

O foolish man who distances himself from God
And, like Jonah there,
Flees from the face of God;
Even our thoughts are clear to Him,
And He has counted
The hairs on our heads.
Happy is he who has chosen this protection
In devout trust,
Who looks upon his end and the word
With hope and with patience.

4. ARIA *Alto, Tenore*

So geh ich mit beherzten Schritten,
Auch wenn mich Gott zum Grabe führt.
Gott hat die Tage aufgeschrieben,
So wird, wenn seine Hand mich rührt,
Des Todes Bitterkeit vertrieben.

5. RECITATIVO *Soprano*

Drum wenn der Tod zuletzt den Geist
Noch mit Gewalt aus seinem Körper reißt,
So nimm ihn, Gott, in treue Vaterhände!
Wenn Teufel, Tod und Sünde mich bekriegt
Und meine Sterbekissen
Ein Kampfplatz werden müssen,
So hilf, damit in dir mein Glaube siegt!
O seliges, gewünschtes Ende!

6. CHORAL

Noch eins, Herr, will ich bitten dich,
Du wirst mir's nicht versagen:
Wenn mich der böse Geist anficht,
Laß mich doch nicht verzagen.
Hilf, steur und wehr, ach Gott, mein Herr,
Zu Ehren deinem Namen.
Wer das begehrt, dem wird's gewährt;
Drauf sprech ich fröhlich: Amen.

4. ARIA *Alto, Tenor*

So I go with heartened steps,
Even if God leads me to the grave.
God has written up the days,
And so, if His hand touches me,
The bitterness of death is driven away.

5. RECITATIVE *Soprano*

Thus when death finally wrenches
The spirit from the body,
Take it, God, in your faithful paternal hands!
If I am embattled by the devil, death and sin
And if my deathbed
Must become a battleground,
Then help, so that my faith in you is victorious
O blessed, longed-for end!

6. CHORALE

One more thing, Lord, I would ask you,
You will not deny it to me:
If I am tempted by the evil spirit,
Do not let me despair.
Help, guide and defend me, O God, my Lord,
In honour of Your name.
Whoever asks for this will receive it;
And thus I say with joy: Amen.

LIEBSTER IMMANUEL, HERZOG DER FROMMEN, BWV 123

7 1. [CHORUS]

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,
Du, meiner Seelen Heil, komm, komm nur bald!
Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,
So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.
Nichts kann auf Erden
Mir liebers werden,
Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.

8 2. RECITATIVO *Alto*

Die Himmelssüßigkeit, der Auserwählten Lust
Erfüllt auf Erden schon mein Herz und Brust,
Wenn ich den Jesusnamen nenne
Und sein verborgnes Manna kenne:
Gleichwie der Tau ein dürres Land erquickt,
So ist mein Herz
Auch bei Gefahr und Schmerz
In Freudigkeit durch Jesu Kraft entzückt.

9 3. ARIA *Tenore*

Auch die harte Kreuzesreise
Und der Tränen bittere Speise
Schreckt mich nicht.
Wenn die Ungewitter toben,
Sendet Jesus mir von oben
Heil und Licht.

1. [CHORUS]

Dearest Emanuel, ruler of the pious,
You, my soul's salvation, come, just come soon!
Highest treasure, you have taken from me my heart,
So wholly does it burn with love and heave for you.
Nothing on earth
Can be dearer to me
Than keeping my Jesus forever.

2. RECITATIVE *Alto*

The heavenly sweetness, the desire of the chosen
Already here on earth fills my heart and breast,
If I speak the name of Jesus
And recognize his hidden manna:
As the dew refreshes the arid land,
Thus my heart,
Even when in danger and pain,
Is delighted in joy by Jesus' power.

3. ARIA *Tenore*

Even the hard journey of the cross
And the bitter fare of tears
Do not frighten me.
If the storms rage,
Jesus will send me from on high
Salvation and light.

[10] 4. RECITATIVO *Basso*

Kein Höllenfeind kann mich verschlingen,
Das schreiende Gewissen schweigt.
Was sollte mich der Feinde Zahl umringen?
Der Tod hat selbstn keine Macht,
Mir aber ist der Sieg schon zgedacht,
Weil sich mein Helfer mir, mein Jesus, zeigt.

[11] 5. ARIA *Basso*

Laß, o Welt, mich aus Verachtung
In betrubter Einsamkeit!
Jesus, der ins Fleisch gekommen
Und mein Opfer angenommen,
Bleibet bei mir allezeit.

[12] 6. CHORAL

Drum fahrt nur immer hin, ihr Eitelkeiten,
Du, Jesu, du bist mein, und ich bin dein;
Ich will mich von der Welt zu dir bereiten;
Du sollst in meinem Herz und Munde sein.
Mein ganzes Leben
Sei dir ergeben,
Bis man mich einsten legt ins Grab hinein.

4. RECITATIVE *Bass*

No adversary from hell can consume me,
The screaming conscience falls silent.
How shall the enemy host surround me?
Death itself has no power,
For me victory is already ordained,
As my helper, Jesus, shows himself to me.

5. ARIA *Bass*

Leave me, o world, out of scorn
In troubled solitude!
Jesus, who came as flesh
And accepted my sacrifice
Shall always remain with me.

6. CHORALE

Thus be gone forever, o vain conceits,
You, Jesus, are mine and I am yours;
I will prepare to leave the world and come to you;
You shall be in my heart and in my mouth.
May my entire life
Be devoted to you,
Until I am laid into the grave.

MEINEN JESUM LASS ICH NICHT, BWV 124

13 1. [CHORUS]

Meinen Jesum laß ich nicht,
Weil er sich für mich gegeben,
So erfordert meine Pflicht,
Klettenweis an ihm zu kleben.
Er ist meines Lebens Licht,
Meinen Jesum laß ich nicht.

14 2. RECITATIVO *Tenore*

Solange sich ein Tropfen Blut
In Herz und Adern reget,
Soll Jesus nur allein
Mein Leben und mein alles sein.
Mein Jesus, der an mir so große Dinge tut:
Ich kann ja nichts als meinen Leib und Leben
Ihm zum Geschenke geben.

15 3. ARIA *Tenore*

Und wenn der harte Todesschlag
Die Sinnen schwächt, die Glieder rühret,
Wenn der dem Fleisch verhaßte Tag
Nur Furcht und Schrecken mit sich führet,
Doch tröstet sich die Zuversicht:
Ich lasse meinen Jesum nicht.

1. [CHORUS]

I will not leave my Jesus
Because He has given Himself for me,
And thus requires me, as my duty,
To cling to him like a burr.
He is the light of my life,
I will not leave my Jesus.

2. RECITATIVE *Tenor*

As long as I have a drop of blood
In my heart and in my veins,
Jesus alone shall be
Life and everything to me.
My Jesus, who does such great things to me:
I can offer no more than my body and life
As a gift to him.

3. ARIA *Tenor*

And if the harsh stroke of death
Weakens the senses and stirs the limbs,
If the day so hated by the flesh
Brings nothing but fear and horror,
My confidence is still consoled:
I shall not leave my Jesus.

[16] 4. RECITATIVO *Basso*

Doch ach!
Welch schweres Ungemach
Empfindet noch allhier die Seele?
Wird nicht die hart gekränkte Brust
Zu einer Wüstenei und Marterhöhle
Bei Jesu schmerzlichstem Verlust?
Allein mein Geist sieht gläubig auf
Und an den Ort, wo Glaub und Hoffnung prangen,
Allwo ich nach vollbrachtem Lauf
Dich, Jesu, ewig soll umfassen.

[17] 5. ARIA DUETTO *Soprano, Alto*

Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt,
Du findest im Himmel dein wahres Vergnügen.
Wenn künftig dein Auge den Heiland erblickt,
So wird erst dein sehndes Herze erquickt,
So wird es in Jesu zufriedengestellt.

[18] 6. CHORALE

Jesum laß ich nicht von mir,
Geh ihm ewig an der Seiten;
Christus läßt mich für und für
Zu den Lebensbächlein leiten.
Selig, der mit mir so spricht:
Meinen Jesum laß ich nicht.

4. RECITATIVE *Bass*

But woe!
What heavy suffering
Does the soul face here still?
Does the sorely wounded breast
Not become a wilderness and a martyr's pit
At Jesus' most painful loss?
My spirit alone looks up in faith
To the place where belief and hope are resplendent,
Where, when my days are done,
I shall embrace you, Jesus, forever.

5. ARIA DUET *Soprano, Alto*

Hasten, o my heart, to leave this world,
In heaven you will find your true happiness.
If in the future your eye espies the Saviour,
Then your longing heart will be refreshed,
And it will be satisfied in Jesus.

6. CHORALE

I shall not let Jesus leave me,
I shall always accompany Him;
Christ will without fail
Lead me to the little brook of life.
Blessed is he who says with me:
I will not leave my Jesus.

MIT FRIED UND FREUD ICH FAHR DAHIN, BWV 125

[19] 1. [CHORUS]

Mit Fried und Freud ich fahr dahin
In Gottes Willen;
Getrost ist mir mein Herz und Sinn,
Sanft und stille;
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod ist mein Schlaf worden.

[20] 2. ARIA *Alto*

Ich will auch mit gebrochnen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland, sehn.
 Wenngleich des Leibes Bau zerbricht,
 Doch fällt mein Herz und Hoffen nicht.
 Mein Jesus sieht auf mich im Sterben
 Und lasset mir kein Leid geschehn.

[21] 3. RECITATIVO *Basso*

O Wunder, daß ein Herz
Vor der dem Fleisch verhaßten Gruft
und gar des Todes Schmerz
Sich nicht entsetzt!
Das macht Christus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,
Der auf dem Sterbebette schon
Mit Himmelssüßigkeit den Geist ergötzt,
Den du mich, Herr, hast sehen lan,
Da in erfüllter Zeit ein Glaubensarm
das Heil des Herrn umfinge;
Und machst bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge
Daß er sei das Leben und Heil,
Der Menschen Trost und Teil,
Ihr Retter vom Verderben
Im Tod und auch im Sterben.

1. [CHORUS]

In peace and joy I shall depart
In God's will;
My heart and mind are consoled,
Calm and quiet;
As God promised to me,
Death has become my sleep.

2. ARIA *Alto*

Even with broken eyes I wish,
O faithful Saviour, to look for you.
 Even if my body's frame may crumble,
 My heart and hope shall not fail.
 My Jesus looks upon me in my death
 And will let no harm befall me.

3. RECITATIVO *Bass*

How wondrous that a heart,
Faced with the grave that is so hated by living flesh
And with the fear of death
Is not horrified!
That is Christ's doing, the true Son of God,
The true Saviour,
Who, as we lie on our deathbed,
Already delights the spirit with heavenly sweetness,
Which You, Lord, have shown to me,
That in the time of fulfilment he whose faith is weak
May be surrounded by the Lord's salvation;
And make it known
About the sublime God, the creator of all things,
That he is life and salvation,
Mankind's consolation and share,
Its saviour from ruin
In death and also in dying.

22] 4. ARIA DUETTO *Tenore, Basso*

Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden.

Es schallet kräftig fort und fort

Ein höchst erwünscht Verheißungswort:

Wer glaubt, soll selig werden.

23] 5. RECITATIVO *Alto*

O unerschöpfter Schatz der Güte,

So sich uns Menschen aufgetan: Es wird der Welt,

So Zorn und Fluch auf sich geladen,

Ein Stuhl der Gnaden

Und Siegeszeichen aufgestellt,

Und jedes gläubige Gemüte

Wird in sein Gnadenreich geladen.

24] 6. CHORAL

Er ist das Heil und selig Licht

Für die Heiden,

Zu erleuchten, die dich kennen nicht,

Und zu weiden.

Er ist deins Volks Israel

Der Preis, Ehr, Freud und Wonne.

4. ARIA DUET *Tenor, Bass*

An intangible light fills all the orb of the earth.

Powerfully there rings out time after time

A much desired word of prophecy:

He who believes shall be blessed.

5. RECITATIVE *Alto*

O boundless treasure of goodness,

Thus revealed to us mortals: the world,

That has weighed itself down with fury and oaths

Will become a seat of mercy

And a banner of victory will be raised,

And every faithful spirit

Will be invited into His kingdom of mercy.

6. CHORALE

He is the salvation and blessed light

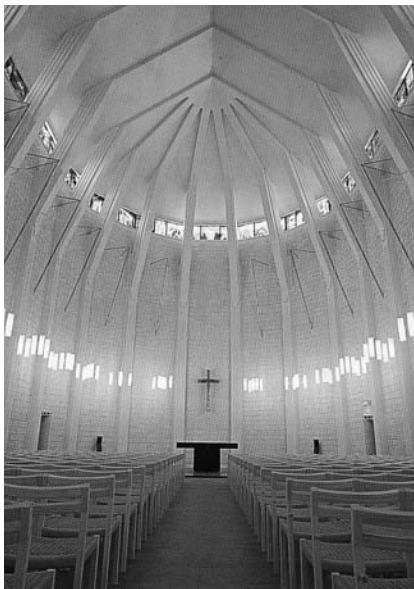
For the heathens,

To enlighten those who do not know You,

And to nurture them.

For thy people Israel He is

Praise, honour, joy and delight.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

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 2005 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer: Jens Braun

Sound engineer: Andreas Ruge

Digital editing: Christian Starke, Matthias Spitzbarth

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 2006

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

Front cover photograph: Koichi Miura

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-1501 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga

