



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



42

Herr Gott, dich loben wir
CANTATAS ▶13 ▶16 ▶32 ▶72



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 42 · LEIPZIG 1726

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

15'07

Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphanias (27. Januar 1726)

Text: Salomon Franck 1715; [6] Herzog Albrecht von Preußen 1547

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

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Alles nur nach Gottes Willen ...</i> | 3'18 |
| [2] | 2. Recitativo (Alto). <i>O selger Christ, der allzeit seinen Willen ...</i> | 2'01 |
| [3] | 3. Aria (Alto). <i>Mit allem, was ich hab und bin ...</i> | 4'06 |
| [4] | 4. Recitativo (Basso). <i>So glaube nun! ...</i> | 0'59 |
| [5] | 5. Aria (Soprano). <i>Mein Jesus will es tun ...</i> | 3'28 |
| [6] | 6. Choral. <i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit ...</i> | 1'07 |

LIEBSTER JESU, MEIN VERLANGEN, BWV 32 · *Concerto in Dialogo*

22'46

Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphanias (13. Januar 1726)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [6] Paul Gerhardt 1647

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

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | 1. Aria (Soprano). <i>Liebster Jesu, mein Verlangen ...</i> | 6'43 |
| [8] | 2. Recitativo (Basso). <i>Was ists, dass du mich gesucht? ...</i> | 0'25 |
| [9] | 3. Aria (Basso). <i>Hier, in meines Vaters Stätte ...</i> | 6'32 |
| [10] | 4. Recitativo (Soprano, Basso). <i>Ach! heiliger und großer Gott ...</i> | 2'23 |
| [11] | 5. Aria Duetto (Soprano, Basso). <i>Nun verschwinden alle Plagen ...</i> | 5'33 |
| [12] | 6. Choral. <i>Mein Gott, öffne mir die Pforten ...</i> | 1'01 |

MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN, BWV 13 · *Concerto da chiesa*

20'11

Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphania (20. Januar 1726)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [3] Johann Heerman 1636; [6] Paul Fleming 1642

Flauto dolce I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | 1. Aria (Tenore). <i>Meine Seufzer, meine Tränen ...</i> | 7'39 |
| 14 | 2. Recitativo (Alto). <i>Mein liebster Gott lässt mich annoch ...</i> | 1'03 |
| 15 | 3. Choral (Alto). <i>Der Gott, der mir hat versprochen ...</i> | 2'37 |
| 16 | 4. Recitativo (Soprano). <i>Mein Kummer nimmt zu ...</i> | 1'17 |
| 17 | 5. Aria (Basso). <i>Ächzen und erbärmlich Weinen ...</i> | 6'42 |
| 18 | 6. Choral. <i>So sei nun, Seele, deine ...</i> | 0'42 |

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

15'51

Kantate zum Neujahr (1. Januar 1726)

Text: Georg Christian Lehms 1711; [6] Paul Eber um 1580

Corno da caccia, Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola (auch Violetta),

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Herr Gott, dich loben wir ...</i> | 1'42 |
| 20 | 2. Recitativo (Basso). <i>So stimmen wir ...</i> | 1'16 |
| 21 | 3. Aria tutti (Basso). <i>Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen ...</i> | 3'44 |
| 22 | 4. Recitativo (Alto). <i>Ach treuer Hort ...</i> | 1'19 |
| 23 | 5. Aria (Tenore). <i>Geliebter Jesu, du allein ...</i> | 6'42 |
| 24 | 6. Choral. <i>All solch dein Güt wir preisen ...</i> | 0'58 |

TT: 75'24

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by MASAOKI SUZUKI*

Instrumental & vocal soloists:

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

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA *corno da caccia* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe & oboe da caccia*

NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano:	Rachel Nicholls , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Robin Blaze , Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	Gerd Türk , Hiroto Ishikawa, Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Kooij , Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Corno da caccia:	Toshio Shimada
Flauto dolce (Recorder) I:	Shigeharu Yamaoka
Flauto dolce II:	Akimasa Mukae
Oboe I/Oboe da caccia:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Yukari Maehashi
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo

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

The four cantatas recorded here come from Bach's third year of service in Leipzig, specifically from January 1726. Whereas from the previous two years cantatas have survived for virtually every Sunday and feast day, with effect from the beginning of the third year the situation changes fundamentally: for many Sundays and feast days no cantata can be traced. Sometimes Bach performed works by other composers, including many by Johann Ludwig Bach (1677–1731), a relative of his from Meiningen. Of course we cannot rule out the possibility that for some reason an unusually large proportion of his own works from this time has been lost. It is more probable, however, that Bach did not devote himself to the writing of cantatas as regularly as previously. The only spell of regular cantata writing seems to have taken place around the Christmas festivities of 1725–26, resulting in a series of eight cantatas for the period from Christmas until the third Sunday after Epiphany. These four works belong to this group. Three of them, *Herr Gott, dich loben wir*, *Liebster Jesu, mein Verlangen* and *Meine Seufzer, meine Tränen*, have texts from the same source, a cycle of cantata libretti published in Darmstadt in 1711 by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717) with the title *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*. Bach took the text for the fourth, *Alles nur nach Gottes Willen*, from a series of texts by the Weimar court poet Salomon Franck (1659–1725) covering the entire year, named *Evangelisches Andachts-Opffer* (1715) from which he had already set a number of cantata texts during his Weimar period.

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72 ALL THINGS ACCORDING TO GOD'S WILL

Bach's cantata to words by Salomon Franck for the third Sunday after Epiphany was heard in Leipzig on 27th January 1726. The gospel passage for that Sunday, Matthew 8:1–13, tells of Jesus' healing of a leper: 'And behold, there came a leper and worshipped him, saying, Lord, if thou wilt, thou canst make me clean. And Jesus put forth his hand, and touched him, saying, I will; be thou clean. And immediately his leprosy was cleansed.' The key words for the poet are 'Lord, if thou wilt'; his theme is giving oneself up to God's will. As he says in the opening movement, 'Alles nur nach Gottes Willen, dies soll meine Losung sein' ('All things according to God's will! This shall be my motto'), and the phrase 'Herr, so du wilt' ('Lord, if thou wilt') appears nine times in the following alto recitative.

Both of these features must have made a deep impact on Bach's cantata audience in Leipzig. The poet probably intended the opening movement to be a solo aria, but Bach sets it for choir in order to lend greater emphasis to the words. The rich motivic content of the introductory *ritornello* supports the musical development for long stretches. The emphatic, almost omnipresent chords are linked with the choir's use of the word 'alles' ('all things'), and similarly the instruments constantly seem to be calling out 'all things'. And the choir repeatedly intones 'Alles nur nach Gottes Willen' homophonically in two, three or all four parts.

Of the two arias, the one for alto has a pronounced instrumental character. The thematically independent vocal line is surrounded by a *concertante* fugue from the two violins and continuo. In

the soprano aria, the words ‘Mein Jesus will es tun, er will dein Kreuz verstoßen’ (‘My Jesus will do it, He will sweeten your cross’), an expression of the confidence that faith brings, appear in a sound context of dance-like lightness in which the vocal line and oboe join in a charming dialogue.

A well-known hymn strophe by Duke Albrecht of Prussia (1547) summarizes the message of the cantata with words that will have been familiar to the congregation: ‘Was mein Gott will, das g’scheh allzeit, sein Will, der ist der beste’ (‘What my God wants always happens, His will is the best’).

LIEBSTER JESU, MEIN VERLANGEN, BWV 32 DEAREST JESUS, MY DESIRE

Bach’s ‘Concerto in Dialogo’ was written for the first Sunday after Epiphany, 13th January 1726. The gospel passage for that day, Luke 2:41–52, with its title ‘The Boy Jesus in the Temple’, tells the well-known story of a visit by Jesus and his parents to the feast of the passover in Jerusalem. On the way home his parents notice that he is not with them; they search for him for days, and finally find him in the temple, talking to the scribes. Reproachfully Mary asks him: ‘Son, why hast thou thus dealt with us?’ and he replies: ‘How is it that ye sought me? wist ye not that I must be about my Father’s business?’ Lehms, the librettist, takes up the general motifs of the story: the loss, the search for Jesus and his rediscovery, and places them in the context of the believer’s relationship with Jesus. He gives his text the overall form of a dialogue between the soul and Jesus and thereby follows an ancient, rich tradition that also involves elements of medieval mysticism and of the bridal metaphors in the Old Testament Song of Solomon.

Following the tradition of musical dialogues, Bach has allocated the role of the soul to the soprano, and the words of Jesus, as was the convention, to the ‘vox Christi’, the bass (despite the fact that in the Bible passage Jesus is still a child). The cantata starts with an aria for the soul, searching yearningly, in which the sighing cantilenas of the soprano and solo oboe compete. This is followed by Jesus’ answer, only slightly modified from the gospel: ‘Was ist’s, dass du mich gesuchet?’ (‘How is it that ye sought me?’). The following bass aria, accompanied by the *concertante* solo violin, paraphrases Jesus’ answer that he is to be found ‘in meines Vaters Stätte’ (‘in my Father’s place’), in the temple, in the church. The festive *accompagnato* recitative (fourth movement) brings together the soul and Jesus, and the ending is a veritable love duet of a kind that could have graced any opera stage of the period – and, moreover, it is in the fashionable gavotte rhythm. The Leipzig audience would have been reminded that the Thomaskantor had a few years earlier been court *kapellmeister*. The final chorale was not foreseen by Lehms but was an addition by Bach. A setting of a strophe from Paul Gerhardt’s *Weg, mein Herz, mit den Gedanken* (Away, my heart, with the thought, 1647) returns the cantata – also in terms of style – to the sphere of reverence appropriate for a church service.

MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN, BWV 13 MY SIGHS, MY TEARS

The libretto of Bach’s cantata for the second Sunday after Epiphany, which in 1726 fell on 20th January, alludes to just a single detail of the gospel passage for that Sunday, John 2:1–11. The subject of this passage is the Wedding at Cana, and the pop-

ular episode of the wine miracle: when the hosts run out of wine, Mary turns to Jesus for help. Jesus turns water into wine, but first he defends himself against her suggestion with the words: 'mine hour is not yet come'. This is the point of departure for the cantata: it is about abandonment, hopelessness, but later also about confidence that the hour will come. The epistle for that day alludes to Romans 12:12: 'rejoicing in hope; patient in tribulation'.

The libretto provides Bach with all the keywords that a baroque composer would need to compose a colourful, expressive and multifaceted piece of music. For example we have the introductory tenor lament with its exquisitely scored accompaniment of two recorders and *oboe da caccia*, a movement full of musical wistfulness. Then we have the heartfelt prayer at the end of the alto recitative (second movement), and the second aria's 'Ächzen und erbärmlich Weinen' ('Groaning and pitiable weeping') in chromatic, diminished and augmented intervals, full of tense dissonance. Finally we have a release of all the former tension, in the final strophe of Paul Fleming's *In allen meinen Taten* (*In all my deeds*, 1633) with the traditional melody by Heinrich Isaac from around 1500.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

LORD GOD, WE PRAISE YOU

New Year's Day has traditionally been regarded as the day when Jesus was named, and this is also the subject of the gospel passage for that day, Luke 2:21, but in his cantata text Georg Christian Lehms does not touch upon this. He opens the cantata with the first four lines of Martin Luther's 'Tedeum deutsch', a German equivalent of the ancient 'Te Deum laudamus'. His cantata text concentrates en-

tirely upon praise and thanks: it looks back in gratitude upon God's merciful guidance, sings confidently of his 'Güt und Treu' ('goodness and faith'), asks for protection, peace, preservation and good fortune in the coming year, and combines all this with a vow of love and faith to Jesus.

For those who attended the Leipzig church service on New Year's Day 1726 this cantata – especially the way it begins – must have come as a surprise. In the baroque era, when people knew how to celebrate feast days, the start of the new year was a day during which all the stops were pulled out – as a German might put it, it was celebrated 'mit Pauken und Trompeten' ('with drums and trumpets'). Bach, too, had greeted the two previous years with fanfares: in 1724 with the splendid cantata *Singet dem Herrn ein neues Lied* (*Sing a new song to the Lord*, BWV 190), and in 1725 with a work that was scarcely less festive, *Jesu, nun sei gepreiset* (*Jesus, be now praised*, BWV 41). And now, in 1726: strings, oboes, organ continuo and probably not even a horn part (*corno da caccia*) – of which more later – to strengthen the soprano *cantus firmus* in the opening movement. One can imagine the Leipzig audience looking questioningly at the performers at the beginning of the cantata: 'And so where are the trumpets?'

It is possible that the trumpets (and perhaps also other instruments) were instead required in another church for a cantata that needed larger forces. From the particular circumstances surrounding the above-mentioned horn part, we can infer that Bach did not voluntarily impose these restrictions (which are by no means suggested by the text) upon himself. The part is not included in the score, and thus does not belong to the original conception of the

work. Bach added it retrospectively, at a time that can no longer be determined with any precision – and, moreover, he wrote it straight into the individual horn part. The addition of a brass instrument does, of course, represent a step in the direction of the traditional festive instrumentation.

But for the Leipzig audience the beginning of the cantata was also surprising for another reason. The movement certainly does not begin in a full-blooded vocal manner: it starts with a four-bar introduction from the continuo alone, a sort of organ intonation of the kind that one might expect to precede the ancient Latin Introitus motets that traditionally began the main church service in Leipzig. The movement itself is furthermore written in the style of a traditional motet, with the usual Gregorian *cantus firmus* of Luther's *Tedeum* in the soprano. Providing counterpoint to this is a lively and thematically varied accompaniment consisting in part of the remaining choir parts reinforced by instruments, and in part of a further, purely instrumental line, almost like a second soprano part, for oboe and first violin alone. The illusion that a genuine motet is being performed is further nurtured at the outset by the fact that the first entry of the lower voices of the choir is unaccompanied, the instrumental reinforcement only joining on the second line of the *cantus firmus*. In this way Bach offers us 'old music', so to speak: an old sacred text with a Gregorian melody in a type of genre and setting that belonged to times gone by. Like his librettist, Bach wants to direct the gaze and thoughts of the listener not only to the past year but also much further back in an historical, Biblical dimension.

In effective contrast to the opening, the second chorus 'Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen' ('Let

us cheer, let us be joyful') – which is linked to a bass solo – speaks the musical language of its own time. The text was conceived by Lehms as a solo aria in *da capo* form. Borrowing from the then modern Italian concerto style, Bach here presents it in a musical shape which, from a typical concerto *ritornello* that is begun by the voices and carried on by the instruments, develops a highly complex structure. Crowning it all, with its signal motifs and virtuosic *coloraturas*, is the horn part that was added later. Again providing contrast to what has preceded it is the heartfelt tenor aria, to which the *oboe da caccia* contributes its warm timbre.

Continuity into the new year, and also through the ages, is one of the unifying motifs of the cantata. At the beginning of the work, we look far back into the past. At the end of Lehms's text, which concludes with the aria, Bach has added a chorale strophe that refers back in a particular way to the previous year: two days earlier another setting of the same strophe, from the well-known hymn *Helft mir Gotts Güte preisen* (*Help me to praise God's goodness*) by Paul Eber (1511–69), had ended Bach's last cantata of 1725, *Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende* (*Praise God! Now the year is ended*, BWV 28).

© Klaus Hofmann 2008

PRODUCTION NOTES

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

Bach's own manuscript of this cantata is housed in the Berlin State Library (P54). Thirteen original parts are housed in three collections: ten at the Berlin State Library (St 2), two at the Berlin University of the Arts, and one at the Bachhaus in Eisenach. The materials that constitute St 2 include not only the original parts but also a separate set of parts copied by Johann Friedrich Hering.

The set of original parts does not include any parts containing harmonic figuration for the continuo, and the continuo part transposed for the organ that would normally have existed has been lost. The set of parts copied by Hering does, however, contain harmonic figurations not only in the part transposed for the organ but also in the untransposed continuo parts. It seems probable that this set was copied not on the basis of Bach's own score but on the basis of the original parts used at the first performance, and it is therefore quite possible that harmonic figurations were included in the original, untransposed continuo parts. Taking our cue from this, we decided therefore to use both the organ and the harpsichord.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

The main source materials for this cantata are Bach's own manuscript (P45) and the original parts (St 69) in the collection of the Berlin State Library. In contrast to the other parts, the part for the horn (*cornu da caccia*) is in Bach's own hand. Klaus Hofmann has suggested that this part was created not for the first performance but at a later date. We have included this part in this performance. Two *obbligato*

parts exist for the fourth movement. An *oboe da caccia* was used on the occasion of the first performance, but for some reason a part for the 'violetta' (viola) was created for subsequent performances. We have used an *oboe da caccia* for the present performance in deference to the instrumentation used in the first performance.

© Masaaki Suzuki 2008

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which

were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work together with renowned European soloists and groups, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, and he recently appeared in London with the Britten Sinfonia in a programme of Britten, Mozart and Stravinsky.

Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet

Kee. Founder and head of the early music department, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music and Kobe Shoin Women's University. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Rachel Nicholls studied at London's Royal College of Music and made her professional début at London's Royal Opera. She has worked in opera and concert under Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire and Simon Rattle, and with orchestras including the Academy of St Martin-in-the-Fields, BBC Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, the Orchestra of the Age of Enlightenment and the Philharmonia Orchestra, as well as broadcasting for radio and television.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for

Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis

chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.





KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3-8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Die vier Kantaten dieser Einspielung führen uns in Bachs drittes Leipziger Amtsjahr, und hier in den Januar 1726. Sind uns aus den beiden ersten Leipziger Jahren Bachs Kantaten zu nahezu allen Sonn- und Festtagen überliefert, so verändert sich das Bild mit Beginn des dritten Amtsjahrs grundlegend: Von Juni 1725 an ist für viele Sonn- und Festtage kein Werk nachweisbar; verschiedentlich hat Bach fremde Kantaten aufgeführt, darunter von Februar 1726 an in größerer Zahl solche seines Meininger Verwandten Johann Ludwig Bach (1677–1731). Zwar ist nicht auszuschließen, dass aus irgend einem Grund besonders viel an Eigenkompositionen Bachs aus dieser Zeit verloren gegangen ist; aber wahrscheinlicher ist doch, dass Bach sich nun nicht mehr mit gleicher Stetigkeit der Kantatenkomposition gewidmet hat wie zuvor. Um die Jahreswende 1725/26 findet er allerdings vorübergehend noch einmal zur alten Regelmäßigkeit zurück, und es entsteht eine Serie von acht Kantaten für die Zeit von Weihnachten bis zum 3. Sonntag nach Epiphania. Unsere vier Kantaten gehören dieser Werkgruppe an. Drei von ihnen, *Herr Gott, dich loben wir, Liebster Jesu, mein Verlangen und Meine Seufzer, meine Tränen*, entstammen derselben Textquelle, einem 1711 in Darmstadt gedruckten Zyklus von Kantatendichtungen mit dem Titel *Gottgefälliges Kirchen-Opfer* aus der Feder des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717); die Dichtung der vierten, *Alles nur nach Gottes Willen*, hat Bach dem 1715 gedruckten Textjahrgang *Evangelisches Andachts-Opfer* des Weimarer Hofdichters Salomon Franck (1659–1725) entnommen, aus dem er in seiner Weimarer Zeit schon verschiedene Kantatentexte vertont hatte.

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

Bachs Kantate auf die Dichtung Salomon Francks zum 3. Sonntag nach Epiphania erklang in Leipzig am 27. Januar 1726. Das Evangelium des Sonntags, Matthäus 8, Vers 1–13, berichtet von der Heilung eines Aussätzigen durch Jesus. Es heißt da: „Und siehe, ein Aussätziger kam, fiel vor ihm nieder und sprach: ‚Herr, so du willst, kannst du mich wohl reinigen.‘ Und Jesus streckte seine Hand aus, rührte ihn an und sprach: ‚Ich will’s tun; sei gereinigt!‘ Und alsbald ward er von seinem Aussatz rein.“ Das Schlüsselwort für den Kantatendichter ist: „Herr, so du willst“; sein Thema ist die Ergebung in Gottes Willen. „Alles nur nach Gottes Willen, / dies soll meine Losung sein“, heißt es im Eingangssatz, und neunmal erscheint das „Herr, so du willst“ in dem nachfolgenden Alt-Rezitativ.

Beides muss sich Bachs Leipziger Kantatenhörern tief eingeprägt haben. Bach hat den Eingangssatz, der vom Dichter wohl als Solo-Arie gedacht war, für Chor gesetzt, um so den Worten mehr Nachdruck zu verleihen. Der reiche Motivbestand des Eingangsritornells trägt auf weite Strecken die musikalische Entwicklung. Die fast allgegenwärtigen Akkordschläge werden vom Chor mit dem Wort „alles“ verbunden, und auch die Instrumente scheinen nun immer wieder dieses „alles“ zu rufen. Und immer wieder skandiert der Chor homophon in zwei, drei oder allen vier Stimmen „Alles nur nach Gottes Willen“.

Von den beiden Arien zeigt diejenige für Alt eine ausgesprochen instrumentale Prägung: Die thematisch selbständige Singstimme wird umspielt von einer konzertanten Fuge der beiden Violinen und des Continuo. Die Worte „Mein Jesus will es tun, er

will dein Kreuz verstüßen“, Ausdruck gläubiger Zuversicht, erscheinen in der Sopran-Arie in einem Klangbild von tänzerischer Leichtigkeit, in dem sich Singstimme und Oboe zu einem anmutigen Dialog verbinden.

Die bekannte Kirchenliedstrophe des Herzogs Albrecht von Preußen (1547) fasst die Aussage der Kantate noch einmal mit den der Gemeinde vertrauten Worten zusammen: „Was mein Gott will, das g’scheh allzeit, sein Will, der ist der beste“.

LIEBSTER JESU, MEIN VERLANGEN, BWV 32

Bachs „Concerto in Dialogo“ entstand für den 1. Sonntag nach Epiphania, den 13. Januar 1726. Das Evangelium des Tages, Lukas 2, Vers 41–52, handelt von der unter dem Titel „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ wohlbekannten Episode vom Tempelbesuch Jesu mit seinen Eltern zum Osterfest in Jerusalem. Auf dem Rückweg vermissen sie ihren Sohn, suchen ihn tagelang und finden ihn schließlich im Tempel im Gespräch mit den Schriftgelehrten. Vorwurfsvoll fragt ihn Maria: „Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“ Und er antwortet: „Was ist’s, dass ihr mich gesucht habt? Wisset ihr nicht, dass ich sein muss in dem, das meines Vaters ist?“. Lehms greift die allgemeinen Motive des Geschehens auf: das Verlieren, die Suche nach Jesus, das Wiederfinden, und überträgt sie auf das Verhältnis des Gläubigen zu Jesus. Dem Ganzen gibt er die Form eines Dialogs zwischen der Seele und Jesus und schließt sich dabei einer alten, reichen Tradition an, die auch Elemente der mittelalterlichen Mystik und der bräutlichen Metaphorik des alttestamentlichen Hohen Liedes mit sich führt.

Bach hat, der musikalischen Dialogtradition folgend, die Rolle der Seele dem Sopran zugewie-

sen und die Worte Jesu, ungeachtet dessen, dass der biblische Bericht von einem Kind spricht, der herkömmlichen Stimmlage der „vox Christi“, dem Bass. Den Anfang macht eine Arie der sehnstüchtig suchenden Seele, in der Sopran und Solo-Oboe in seufzerreichen Kantilenen wetteifern. Dem folgt die nur leicht abgewandelte Antwort Jesu aus dem Evangelium: „Was ist's, dass du mich gesuchet?“ Und die folgende Bass-Arie, begleitet von der konzertant geführten Solovioline, paraphrasiert Jesu weitere Antwort dahingehend, dass er zu finden sei „in meines Vaters Stätte“: im Tempel, in der Kirche. Das feierliche *Accompagnato-Rezitativ* (Satz 4) führt Seele und Jesus zusammen, und den Abschluss bildet ein *veritables Liebesduett*, wie es jeder Opernszene der Zeit Ehre gemacht hätte – noch dazu im modischen Gavotte-Rhythmus: Wieder einmal mögen sich die Leipziger daran erinnern haben, dass ihr Thomaskantor einige Jahre zuvor Hofkapellmeister gewesen war. Der von Lehms nicht vorgesehene, von Bach selbständig angehängte Schlusschoral mit der Strophe aus Paul Gerhards *Weg, mein Herz, mit den Gedanken* (1647) führt die Kantate auch stilistisch wieder zurück in die Sphäre gottesdienstlicher Andacht.

MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN, BWV 13

Bachs Kantate zum 2. Sonntag nach Epiphania 1726, dem 20. Januar des Jahres, knüpft mit der Dichtung nur an ein Detail des Sonntagsevangeliums, Johannes 2, Vers 1–11, an. Gegenstand der Lesung ist die Hochzeit zu Kana, und hier die populäre Episode des Weinwunders: Als den Gastgebern der Wein ausgeht, wendet sich Maria an Jesus um Hilfe. Jesus verwandelt Wasser in Wein, aber zuvor sperrt er sich gegen das Ansinnen der

Mutter mit den Worten „Meine Stunde ist noch nicht gekommen“. Dies ist der Ausgangspunkt der Kantate: Von Verlassenheit, Hoffnungslosigkeit ist die Rede, aber dann auch von Zuversicht, dass die „Stunde“ kommen wird. Die Epistel des Tages spielt herein mit Römer 12, Vers 12: „Seid fröhlich in Hoffnung, geduldig in Trübsal“.

Die Dichtung liefert Bach all die Schlüsselwörter, die ein Barock-Komponist braucht, um eine farbige, ausdrucksvolle und facettenreiche Musik zu schreiben. Da ist der einleitende Klagegesang des Tenors mit der erlesen instrumentierten Begleitung von zwei Blockflöten und Oboe da caccia, ein Satz voller musikalisch ausgedrückter Wehmut, da ist das innige Flehen am Schluss des Alt-Rezitativs (Satz 2) und das „Ächzen und erbärmlich Weinen“ in chromatischen, verminderten und übermäßigen Intervallen und voller Dissonanzspannungen in der Schlussarie – und dann die alles entspannende Schlussstrophe aus Paul Flemings *In allen meinen Taten* (1633) mit der traditionsreichen Melodie Heinrich Isaacs aus der Zeit um 1500.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

Der Neujahrstag wird von alters her als Tag der Namensgebung Jesu begangen, und davon handelt auch die Evangelienlesung des Tages, Lukas 2, Vers 21, aber Georg Christian Lehms geht in seiner Kantatendichtung darauf nicht ein. Er eröffnet die Kantate mit den ersten vier Zeilen von Martin Luthers „Tedeum deutsch“, der Übertragung des altkirchlichen „Te Deum laudamus“. Seine Kantatendichtung ist ganz auf Lob und Dank gestimmt, hält dankbare Rückschau auf Gottes gnädige Führung, besingt voller Zuversicht seine „Güt und Treu“, bittet um Schutz, Frieden, Bewahrung und Wohler-

gehen im neuen Jahr und verbindet dies mit dem Gelöbnis der Liebe und Treue zu Jesus.

Für die Leipziger Gottesdienstbesucher des Neujahrstages 1726 muss die Kantate, und gerade auch ihr Beginn, eine Überraschung gewesen sein. Für das Barock, das seine Feste zu feiern wusste, war der Beginn des neuen Jahres ein Festtag, den man im Wortsinne „mit Pauken und Trompeten“ zu begehen pflegte. Auch Bach hatte die beiden vorangegangenen Jahre mit Fanfarenklängen begrüßt, 1724 mit der prächtigen Neujahrskantate *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 190), 1725 mit der ihr an Festglanz kaum nachstehenden *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41). Und nun, 1726, Streicher, Oboen, Orgel-Continuo und wahrscheinlich noch nicht einmal das Horn (Corno di caccia), das im Eingangssatz den Cantus firmus des Soprans verstärkt (und mit dessen Stimme es eine besondere Bewandnis hat). Man kann sich vorstellen, wie da zu Beginn der Kantate die Leipziger fragend die Hälse nach der Empore recken: Und wo bleiben die Trompeten?

Vielleicht wurden die Trompeten (und womöglich auch noch andere Instrumente) gerade gleichzeitig in einer anderen Kirche gebraucht für eine Kantate in größerer Festbesetzung. Dass Bach sich die Beschränkung, die ja auch vom Text her keineswegs nahe liegt, nicht ganz freiwillig auferlegt haben könnte, deutet sich an in der soeben angedeuteten besonderen Bewandnis, die es mit dem Hornpart hat. Die Partie ist nämlich in der Partitur nicht enthalten, gehört also nicht zur ursprünglichen Konzeption. Bach hat sie zu einem heute nicht mehr näher bestimmbaren Zeitpunkt nachträglich hinzukomponiert, und zwar direkt in die Einzelstimme für den Hornisten hinein niedergeschrieben. Die Hinzufügung des Blechblasinstruments aber ist ein

Schritt in Richtung der gewohnten Festbesetzung.

Überraschend war der Kantatenbeginn für die Leipziger Zuhörer aber noch aus einem anderen Grund. Der Satz beginnt alles andere als vollstimmig, nämlich mit einer viertaktigen Einleitung des Continuo allein, mit einer Art Orgel-Intonation, wie man sie den alten lateinischen Introitus-Motetten voranzustellen pflegte, die traditionell den Leipziger Hauptgottesdienst eröffneten; und er ist selbst in der Art einer traditionellen Motette gehalten, mit dem geläufigen gregorianischen Cantus firmus des Luther'schen Tedeum im Sopran und einem diesen lebhaft und mit wechselnden Themen kontrapunktierenden Begleitsatz, bestehend aus den teils von Instrumenten verstärkten Chorstimmen Alt, Tenor und Bass und einer weiteren, nur instrumental besetzten Stimme, gleichsam einem zweiten Sopran, dargestellt von Oboe und Violine I allein. Die Illusion, dass hier eine veritable Motette vorgetragen werde, wird anfangs noch genährt dadurch, dass der Unterstimmenchor bei seinem ersten Einsatz unbegeleitet singt und die instrumentale Verstärkung erst bei der zweiten Cantus-firmus-Zeile hinzutritt. Bach bietet hier gleichsam „alte Musik“: einen altkirchlichen Text mit einer gregorianischen Melodie in einem Gattungs- und Satztypus aus vergangener Zeit. Wie der Kantatendichter, so möchte er den Blick und die Gedanken des Zuhörers zurücklenken nicht nur auf das vergangene Jahr, sondern viel weiter zurück in eine historische, heilsgeschichtliche Dimension.

In effektvollem Kontrast zur Eröffnung spricht der zweite Chor, das mit einem Bass-Solo verbundene „Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen“, die musikalische Sprache der Gegenwart. Der von Lehms als Soloarie in Dacapo-Form konzipierte Text er-

scheint hier in einer musikalischen Einkleidung, die mit Anleihen am aktuellen italienischen Konzertstil einen höchst komplexen Satzverlauf aus einem von den Singstimmen angeführten, dann von den Instrumenten fortgesetzten typischen Konzertritonell entwickelt. Die nachkomponierte Hornstimme setzt mit ihren Signalmotiven und virtuosen Koloraturen alledem gewissermaßen die Krone auf. – In neuerlichem Kontrast zu den beiden Chorstücken steht die innige Tenor-Arie, zu der die Oboe da caccia ihr warmes Timbre beisteuert.

Kontinuität über den Jahreswechsel, aber auch über die Zeiten hinweg ist eines der inhaltlichen Motive der Kantate. Am Anfang des Werkes geht der Blick weit zurück in die Geschichte. Am Ende hat Bach dem Kantatentext von Lehms, der mit dem Arientext schließt, noch eine Choralstrophe angefügt, und sie verweist auf besondere Art zurück auf das alte Jahr: Dieselbe Strophe, aus dem wohl-bekanntem Lied *Helfst mir Gottes Güte preisen* von Paul Eber (1511–1569), hatte, wenn auch in anderem Satz, zwei Tage zuvor Bachs letzte Kantate im alten Jahr 1725, *Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende* (BWV 28), beschlossen.

© **Klaus Hofmann 2008**

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

Bachs eigenhändiges Manuskript für diese Kantate wird in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt (P 54). Dreizehn Originalstimmen befinden sich in drei verschiedenen Sammlungen: zehn in der Staatsbibliothek Berlin (St 2), zwei in der Universität der Künste Berlin und eine im Eisenacher Bachhaus.

Zu St 2 gehören nicht nur die originalen Stimmen, sondern auch ein separater Stimmensatz von der Hand des Kopisten Johann Friedrich Hering.

In keiner Partie des originalen Stimmensatzes findet sich eine Continuo-Bezeichnung, und der übliche, für die Orgel transponierte Continuoart ist verschollen. Herings Stimmensatz dagegen weist eine solche Bezeichnung sowohl in der für die Orgel transponierten Partie wie auch in den untransponierten Continuostimmen auf. Vermutlich wurde dieser Stimmensatz nicht aus Bachs eigenhändigem Partiturmanuskript, sondern aus den Originalstimmen der Erstaufführung kopiert, und es ist daher recht wahrscheinlich, dass die originalen, untransponierten Continuostimmen beziffert waren. Dies hat uns dazu bewogen, sowohl Orgel als auch Cembalo zu verwenden.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

Die Hauptquellen für diese sind Bachs eigenhändiges Manuskript (P 45) sowie der originale Stimmensatz (St 69) aus der Sammlung der Staatsbibliothek Berlin. Im Unterschied zu den anderen Stimmen stammt der Hornpart (Corno da caccia) von Bachs eigener Hand. Klaus Hofmann nimmt an, dass diese Partie nicht für die erste, sondern für eine spätere Aufführung entstanden ist; bei der vorliegenden Einspielung haben wir auch diese Partie berücksichtigt. Für den vierten Satz existieren zwei Oblatstimmen: Bei der ersten Aufführung wurde eine Oboe da caccia verwendet, aber aus nicht näher bekannten Gründen wurde für weitere Aufführungen ein „Violetta“ (Viola)-Part geschaffen. Bei unserer Einspielung sind wir mit der Verwendung der Oboe da caccia der Instrumentation der Erstaufführung gefolgt.

© **Masaaki Suzuki 2008**

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d’Or de l’Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS – darunter Bachs Gesamtwerk für Cembalo sowie Einspielungen der Kantaten und anderer Chorwerke mit dem BCJ – hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten. Die englische *Times* schrieb: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen.“

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Suzuki ist Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und der Kobe Shoin Frauenuniversität. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Rachel Nicholls hat am Royal College of Music London studiert und debütierte am Royal Opera House, Covent Garden. Als Opern- und Konzertsängerin hat sie mit Dirigenten wie Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire und Simon Rattle sowie mit Orchestern wie Academy of St. Martin-in-the-Fields, BBC Symphony Orchestra, Britten Sinfonia, City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, Orchestra of the Age of Enlightenment und Philharmonia Orchestra zusammengearbeitet. Außerdem hat sie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknaabe an der Kathedrale zu Limburg. Nach dem Studium in Frankfurt/Main absolvierte er Studien in Barockgesang und Interpretation an der Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs und nahm an Meisterkursen von Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz und Norman Shetler teil. Er arbeitete mit führenden Dirigenten der Alten Musik, mit denen er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auftrat. Er war Mitglied des Ensembles Cantus Cölln und pflegt enge Kontakte zum Ensemble Gilles Binchois. Heute unterrichtet er an der Schola Cantorum Basiliensis und gibt Meisterkurse an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo sowie in Spanien und Süd-Korea.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknaabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

Les quatre cantates de cet enregistrement appartiennent à la troisième année de Bach à son poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig et, plus concrètement, à janvier 1726. Alors qu'au cours des deux premières saisons, Bach avait composé des cantates pour pratiquement tous les dimanches et les jours de fête, la situation change au début de la troisième : à partir de juin 1725, il n'existe aucun témoignage indiquant que des cantates ont été composées pour plusieurs dimanches et jours de fête. Bach a fréquemment interprété des cantates d'autres compositeurs, notamment en février 1726, alors qu'il en dirigea plusieurs de son second cousin de Meiningen, Johann Ludwig Bach (1677-1731). Certes, on ne peut exclure que pour quelque raison que ce soit, un grand nombre d'œuvres de Bach composées à cette période ait pu être perdu mais il est plus vraisemblable que Bach ne se soit plus adonné avec la même application à la composition de cantates. Pour la fin de l'année 1725 et le début de 1726, on retrouve cependant l'ancienne régularité et une série de huit cantates s'étendant de la période de Noël jusqu'au troisième dimanche après l'Épiphanie nous est parvenue. Les quatre cantates présentées ici appartiennent à ce groupe. Trois d'entre elles, *Herr Gott, dich loben wir, Liebster Jesu, mein Verlangen* et *Meine Seufzer, meine Tränen* proviennent de la même source de textes, un cycle de poèmes-cantates réunis sous le titre de *Gottgefälliges Kirchen-Opfer* composés par Goerg Christian Lehms (1684-1717), poète à la cour de Darmstadt, et publiés dans cette ville en 1711. Le texte de la quatrième, *Alles nur nach Gottes Willen* provient d'un cycle annuel de poèmes-cantates publié en 1715, l'*Evangelisches Andachts-Opffer*, du poète de la cour de Weimar, Salomon Franck

(1659-1725) dont il avait utilisé plusieurs textes durant sa période à Weimar.

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72 QUE TOUT SOIT CONFORME SEULEMENT À LA VOLONTÉ DE DIEU

Cette cantate dont le texte est de Salomon Franck, a été composée pour le troisième dimanche après l'Épiphanie et fut créée à Leipzig le 27 janvier 1726. L'évangile du jour, Matthieu 8, 1 à 13, raconte la guérison d'un lépreux. Il y est écrit : « Or voici qu'un lépreux s'approcha et se prosterna devant Jésus en disant : « Seigneur, si tu le veux, tu peux me purifier. » Il étendit la main et le toucha, en disant : « Je le veux, sois purifié. » Et aussitôt, sa lèpre fut purifiée. » Le passage-clé pour le librettiste est ici « Seigneur, si tu le veux » ; son thème est la soumission à la volonté de Dieu qui est exprimée par les paroles de « Que tout soit conforme seulement à la volonté de Dieu / que telle soit ma devise » dans le chœur initial alors que l'on entend à neuf reprises l'exclamation « Herr, so du willst » dans le récitatif d'alto qui suit.

Ces deux mouvements ont sûrement impressionné l'assemblée présente à la création de cette cantate. Dans le premier mouvement, Bach a substitué un chœur à ce que le poète avait conçu comme une aria solo et confère ainsi davantage de poids aux paroles. La richesse motivique de la ritournelle que l'on entend dès le début contribue fortement au développement musical. Les accents en accords omniprésents au mot de « alles » [tout] ainsi que les instruments semblent constamment appeler ce « tout ». Et le chœur, à deux, trois ou quatre voix traitées de manière homophonique, scande sans cesse « Alles nur nach Gottes Willen ».

De ces deux arias, celle pour alto se caractérise par une présence instrumentale marquée : la ligne vocale, thématiquement indépendante est reprise sous la forme d'une fugue concertante par les deux violons et le continuo. Les mots de « Mein Jesus will es tun, er will dein Kreuz versüßen » [Mon Jésus y consent, il veut bien adoucir ta croix], l'expression de l'assurance du fidèle, apparaît dans l'aria de soprano sous une forme légère et dansante dans laquelle la voix et le hautbois sont réunis dans un gracieux dialogue.

La strophe connue du duc Albrecht von Preussen (1547) résume encore une fois le message de cette cantate avec les paroles connues de l'assemblée, « Was mein Gott will, das g'scheh alzeit, sein Will, der ist der beste » [Que la volonté de mon Dieu soit toujours faite, ce qu'il veut, c'est pour le mieux].

LIEBSTER JESU, MEIN VERLANGEN, BWV 32

JÉSUS BIEN-AIMÉ, MON ESPÉRANCE

Ce « Concerto in Dialogo » destiné au premier dimanche après l'Épiphanie a été créé le 13 janvier 1726. L'évangile du jour, Luc 2, 41 à 52, évoque sous le titre de « Jésus dans le Temple, à l'âge de douze ans » l'épisode bien connu de la visite de Jésus au Temple avec ses parents à l'occasion de la fête de la Pâque à Jérusalem. Sur le chemin du retour, ils réalisèrent que leur fils n'était pas avec eux, le cherchèrent toute la journée et le trouvèrent finalement au Temple, conversant avec les docteurs. Réprobatrice, Marie lui demanda « Mon enfant, pourquoi nous as-tu fait cela ? » et il leur dit « Pourquoi donc me cherchiez-vous ? Ne saviez-vous pas que je dois être dans la maison de mon Père ? ». L'auteur du livret, Georg Christian Lehms reprend les motifs généraux des événements : la perte, la re-

cherche de Jésus, les retrouvailles et les transpose dans la relation des croyants avec Jésus. Le tout prend la forme d'un dialogue entre l'âme et Jésus et reprend ainsi une ancienne et riche tradition en plus d'inclure des aspects de la mystique du Moyen-âge et la métaphore traditionnelle du Cantique des Cantiques de l'Ancien Testament.

Bach suit la tradition musicale du dialogue et confie le rôle de l'âme à la voix de soprano et celui de Jésus, sans tenir compte que le récit de la bible évoque un enfant, à celle de basse. Le début est une aria qui évoque la nostalgie de l'âme à la recherche de Jésus dans laquelle le soprano et le hautbois solo rivalisent avec une cantilène riche de motifs soupirants. Puis, suit la réponse légèrement modifiée de Jésus de l'évangile : « Was ist's, dass du mich gesuchet ? » [Pourquoi donc me cherches-tu ?]. L'aria de basse continue, accompagnée de manière concertante par le premier violon, paraphrase le reste de la réponse de Jésus où il dit qu'on le trouvera « en ce lieu de mon père » : dans le Temple, dans l'église. Le solennel récitatif *accompagnato* (quatrième mouvement) présente l'âme et Jésus réunis et le résultat constitue un véritable duo d'amour tel qu'on pourrait le trouver dans une scène d'opéra contemporaine et, qui plus est, sur le rythme alors à la mode de gavotte : encore une fois, l'assemblée leipzigoise se voit rappelée que leur cantor de l'église Saint-Thomas avait été quelques années auparavant *kapellmeister* de la cour. Lehms n'ayant pas prévu de choral final, Bach reprend une strophe de Paul Gerhardt extraite de *Weg, mein Herz, mit den Gedanken* de 1647 et ramène la cantate au point de vue stylistique dans la sphère du service religieux.

MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN, BWV 13 MES SOUPIRS, MES PLEURS

Cette cantate pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie fut créée le 20 janvier 1726. Son livret ne se rattache à l'Évangile du jour, Jean 2, 1 à 11, que par un seul détail. Le sujet de la lecture est les noces de Cana et, ici, le populaire épisode du miracle du vin : alors que les hôtes avaient distribué tout le vin disponible, Marie se tourne vers Jésus pour obtenir de l'aide. Jésus transforme l'eau en vin mais, auparavant, il s'oppose aux souhaits de sa mère avec les mots « Mon heure n'est pas encore venue ». Il s'agit ici du point de départ de cette cantate : il y a ici question de délaissement, de désespoir mais également de confiance que l'« heure » viendra. L'épître du jour est celle aux Romains 12, 12 : « joie de l'espérance, constants dans la tribulation. »

Le livret procure à Bach tous les mots-clés dont un compositeur de l'époque baroque a besoin pour composer une musique colorée, expressive et riche. Là, un chant de plainte introductif du ténor avec son accompagnement instrumenté de manière raffinée par deux flûtes à bec et un hautbois da caccia, un mouvement tout de mélancolie exprimée musicalement ; là, la supplique ardente à la fin du récitatif d'alto (deuxième mouvement) et les mots de « Ätzen und erbärmlich Weinen » [Geindre et pleurer pitoyablement] exprimés par des intervalles chromatiques, restreints ou exagérément grands et des dissonances tendues dans la dernière aria ; puis la strophe conclusive apaisante extraite de *In allen meinen Taten* (1633) de Paul Fleming avec la mélodie traditionnelle d'Heinrich Isaac composée vers 1500.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16 SEIGNEUR DIEU, NOUS TE LOUONS

Le jour de l'An a de tout temps été célébré en tant que jour où Jésus reçut son nom et constitue le thème de l'évangile du jour, Luc 2, 21, mais Georg Christian Lehms choisit de traiter d'un autre sujet dans sa poésie de cantate. Il ouvre la cantate avec les quatre premiers vers du « Tedeum deutsch » de Martin Luther, une transcription de l'ancien cantique « Te Deum laudamus ». Sa poésie de cantate, empreinte d'un caractère de louange et de reconnaissance envers la direction bienveillante de dieu, chante avec plein d'assurance sa « bonté et sa fidélité », demande la protection, la paix, la préservation et la santé pour la nouvelle année et associe ces prières à la louange de l'amour et de la fidélité de Jésus.

Pour les membres de l'assemblée réunis en ce jour de l'An de 1726, cette cantate a dû constituer une surprise et ce, dès son commencement. Pour l'époque baroque qui s'entendait sur la manière dont on célébrait les fêtes, le début de l'année était un jour de fête que l'on veillait à célébrer littéralement « avec des timbales et des trompettes ». Bach avait précédemment salué le nouvel-an des deux dernières années avec des effets de fanfare : en 1724, avec la somptueuse cantate *Singet dem Herrn ein neues Lied* [Chantez, au Seigneur, un nouveau chant] BWV 190 et en 1725 avec la cantate à peine moins brillante : *Jesu, nun sei gepreiset* [Jésus, sois glorifié] BWV 41. Pour le nouvel-an de 1726, on retrouve des cordes, des hautbois, un continuo d'orgue mais pas encore le cor (*corno da caccia*) qui dans le mouvement initial double le *cantus firmus* au soprano (et parvient ainsi à créer un climat particulier). On peut se représenter les Leipzigois qui, au début de la cantate, se demandèrent en tournant la tête

vers la tribune : mais où sont donc passées les trompettes ?

Peut-être que les trompettes (et d'autres instruments avec elles) étaient requises dans une autre église pour une cantate avec des effectifs encore plus grands. On constate que Bach s'est vu imposer cette restriction, qui n'est certes pas facile à expliquer en regard du texte, par des particularités que l'on retrouve dans la partie de cor. À vrai dire, cette partie ne fait pas partie de la partition et n'appartient ainsi pas à la conception originale de l'œuvre. Bach a dû composer cette partie à un certain moment que l'on ne peut déterminer aujourd'hui et a directement écrit la partie séparée du corniste. L'addition de cet instrument constituait cependant un pas dans la direction de l'effectif festif habituel.

Le début de la cantate a aussi pu causer une surprise aux membres de l'assemblée pour une autre raison. Le mouvement ne commence pas avec l'ensemble des voix mais plutôt avec une introduction de quatre mesures au continuo seul traité à la manière d'un orgue, comme dans les anciens motets d'introït en latin qui ouvraient traditionnellement l'office religieux à Leipzig. Ce mouvement continue dans le style d'un motet traditionnel avec le *cantus firmus* grégorien familier du Tedeum luthérien au soprano accompagné avec vigueur par des motifs qui forment un contrepoint accompagnateur composé du reste du chœur et d'une partie des instruments qui le soutiennent et d'une autre voix, instrumentale seulement, qui donne ici l'impression d'une seconde ligne de soprano exposée par les hautbois et les violons. L'illusion qu'il s'agit ici d'un véritable motet est encore confirmée au début par le fait que les voix inférieures apparaissent d'abord sans accompagnement et que l'amplifica-

tion instrumentale ne survient qu'au second vers du *cantus firmus*. Bach compose ici, pour ainsi dire, de la « musique ancienne » : un ancien texte religieux sur une mélodie grégorienne dans un genre et un mouvement d'une autre époque. Comme le librettiste de la cantate, Bach souhaite attirer l'attention de l'auditeur non seulement sur l'année qui vient de s'écouler mais encore plus loin, vers une dimension historique de l'histoire sacrée.

Etablissant un contraste plein d'effets avec l'ouverture, le second chœur, auquel est relié un solo de basse, « Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen » [Éclatons de joie, réjouissons-nous], revient à une langue musicale contemporaine. Le texte conçu par Lehms en tant qu'aria solo dans la forme da-capo apparaît ici dans un déguisement musical qui emprunte au style du concerto italien contemporain un développement hautement complexe exposé d'abord par les voix puis par les instruments qui développent une ritournelle de concert typique. La partie de cor composée après coup couronne le tout avec ses motifs de signal et ses coloratures virtuoses. Un nouveau contraste par rapport aux deux mouvements pour chœur est réalisé par l'ardente aria de ténor à laquelle l'hautbois da caccia ajoute son timbre chaud.

L'un des motifs au niveau du contenu de la cantate est la continuité non seulement au-delà du changement d'année mais également au-delà du temps qui passe. Au début de l'œuvre, le regard se portait bien au loin, dans l'histoire. À la fin, Bach ajoute une strophe de choral au texte de Lehms qui se terminait pas une aria et nous renvoie à nouveau sur l'année qui vient de s'écouler : la même strophe, extraite du cantique bien connu *Helft mir Gotts Güte preisen* de Paul Eber (1511-1569), que Bach avait utilisée dans un autre mouvement deux jours

auparavant dans sa dernière cantate de l'année précédente, *Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende* [Dieu soit loué! L'année va maintenant finir] BWV 28).

© **Klaus Hoffmann 2008**

NOTES DE LA PRODUCTION

ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

Le manuscrit de Bach de cette cantate (P54) est conservé à la Bibliothèque d'État de Berlin. Treize parties originales sont dispersées dans trois collections : dix à la Bibliothèque de Berlin (St 2), deux à l'Université des arts à Berlin et un à la Maison de Bach à Eisenach. Le matériel qui compose St 2 comprend non seulement les parties originales mais également un jeu séparé de parties copiées par Johann Friedrich Hering.

Le jeu de parties originales n'inclut aucune partie comprenant la basse chiffrée pour l'harmonie du continuo et la partie de continuo transposée pour orgue qui aurait normalement existé a été perdue. Le jeu de parties copiées par Hering contient cependant des indications harmoniques chiffrées non seulement dans la partie transposée pour orgue mais également dans les parties de continuo non transposées. Il semble probable que ce jeu ait été copié non pas à partir du propre manuscrit de Bach mais plutôt sur les parties originales utilisées à la création et il est ainsi possible que des indications harmoniques chiffrées aient été incluses sur les parties de continuo originales et non transposées. En s'appuyant sur ce fait, nous avons ainsi décidé d'utiliser et l'orgue et le clavecin.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

La principale source du matériel de cette cantate est le manuscrit même de Bach (P45) ainsi que les parties originales (St 69) conservés à la Bibliothèque d'État de Berlin. Contrairement aux autres parties, la partie de cor (*cor da caccia*) est de la main même de Bach. Klaus Hoffman a suggéré que cette partie n'avait pas été utilisée à la création mais à une date ultérieure. Nous avons inclus cette partie pour cette interprétation. Il existe deux parties obligées pour le quatrième mouvement. Un hautbois da caccia a été utilisé lors de la création mais, pour une raison que nous ignorons, une partie de « violetta » (violon alto) a été créée pour les instrumentations ultérieures. Pour cet enregistrement, nous avons utilisé un hautbois da caccia, par respect pour l'instrumentation utilisée à la création.

© **Masaaki Suzuki 2008**

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2008, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de

Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bach-woche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Awards à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français Diapason et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2008 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Frei-

burger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

L'impressionnante discographie de Suzuki chez BIS comprend l'ensemble de l'œuvre de Bach pour clavecin. Les interprétations des cantates et des autres œuvres religieuses de Bach à la tête du BCJ lui valent des critiques élogieuses. Le *Times* de Londres écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par cette précision, cette sobriété et cette vigueur spirituelle. »

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de musique ancienne, il enseigne à l'Université nationale de Tokyo pour les Beaux-arts et la Musique ainsi qu'à l'Université pour femmes Shoin à Kobe. Il reçoit en 2001 la Croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

Rachel Nicholls étudie au Royal College of Music de Londres et fait ses débuts professionnels au Royal Opera, également à Londres. Elle chante sur la scène et au concert sous la direction d'Andrew Davis, Colin Davis, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Richard Hickox, Jean-Claude Malgoire et Simon Rattle avec notamment l'Academy of St. Martin-in-the-Fields, l'Orchestre symphonique de la BBC, le Britten Sinfonia, le City of Birmingham Symphony Orchestra, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Le Parlement de Musique, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et l'Orchestre Philhar-

monia en plus de se produire à la radio et à la télévision.

Robin Blaze fait aujourd'hui partie des interprètes de premier plan de la musique de Purcell, Bach et Haendel et sa carrière l'a mené dans les plus grandes salles de concerts ainsi que dans les festivals les plus prestigieux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, du Japon et d'Australie. Il étudie la musique au Madgalen College à Oxford et se mérite une bourse pour le Royal College of Music où il enseigne depuis la musique vocale. Il se produit en compagnie des meilleurs chefs dans le répertoire de la musique ancienne et chante régulièrement au Wigmore Hall. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Nicholas Kraemer dans *Belshazzar* de Haendel en 2004 et chante également avec d'autres orchestres symphoniques prestigieux. À l'opéra, il chante les rôles d'Athamas (*Semele*) au Covent Garden ainsi qu'à l'English National Opera, Didyme (*Theodora*) à Glyndebourne, Arsamènes (*Xerxes*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Gerd Türk amorce ses études musicales en tant que petit chanteur à la cathédrale de Limbourg en Belgique. Après avoir étudié à Francfort sur le Main, il se consacre au chant et à l'interprétation baroques à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs et participe à des classes de maître avec Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz et Norman Shetler. Il travaille avec les meilleurs chefs de musique ancienne et se produit dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il a été membre de l'Ensemble Cantus Cöln et entre-

tient d'étroites relations avec l'Ensemble Gilles Binchois. En 2008, il enseignait à la Schola Cantorum Basiliensis. Il donne également des classes de maître à l'Université des beaux-arts à Tokyo ainsi qu'en Espagne et en Corée du Sud.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre « De Profundis » et l'ensemble vocal « Sette Voci » dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.



ALLES NUR NACH GOTTES WILLEN, BWV 72

1. [CHORUS]

Alles nur nach Gottes Willen,
So bei Lust als Traurigkeit,
So bei gut als böser Zeit.
Gottes Wille soll mich stillen
Bei Gewölk und Sonnenschein.
Alles nur nach Gottes Willen!
Dies soll meine Lösung sein.

2. RECITATIVO *Alto*

O selger Christ, der allzeit seinen Willen
In Gottes Willen senkt, es gehe wie es gehe,
Bei Wohl und Wehe.
Herr, so du willst, so muss sich alles fügen!
Herr, so du willst, so kannst du mich vergnügen!
Herr, so du willst, verschwindet meine Pein!
Herr, so du willst, werd ich gesund und rein!
Herr, so du willst, wird Traurigkeit zur Freude!
Herr, so du willst, find ich auf Dornen Weide!
Herr, so du willst, werd ich einst selig sein!
Herr, so du willst, – lass mich dies Wort im Glauben fassen
Und meine Seele stillen! –
Herr, so du willst, so sterb ich nicht,
Ob Leib und Leben mich verlassen,
Wenn mir dein Geist dies Wort ins Herze spricht!

3. ARIA *Alto*

Mit allem, was ich hab und bin,
Will ich mich Jesu lassen,
Kann gleich mein schwacher Geist und Sinn
Des Höchsten Rat nicht fassen;
Er führe mich nur immer hin
Auf Dorn- und Rosenstraßen!

1. [CHORUS]

All things according to God's will,
In happiness as in sadness,
In good times and in bad.
God's will shall calm me
On cloudy or sunny days.
All things according to God's will!
This shall be my motto.

2. RECITATIVO *Alto*

Oh blessed Christ, whose will always complies
With God's will, come what may,
In good fortune and in misery.
Lord, if thou wilt, everything must submit!
Lord, if thou wilt, you can make me content!
Lord, if thou wilt, my pain will vanish!
Lord, if thou wilt, I shall become healthy and pure!
Lord, if thou wilt, sadness will become joy!
Lord, if thou wilt, I shall find pasture amid thorns!
Lord, if thou wilt, I shall one day be blessed!
Lord, if thou wilt, help me to understand this word
And calm my soul!
Lord, if thou wilt, I shall not die,
Even if body and life leave me,
If your spirit speaks this word into my heart!

3. ARIA *Alto*

With everything that I have and I am
I wish to leave myself to Jesus,
If immediately my weak spirit and mind
Cannot grasp the counsel of the most high,
May he still always lead me there
On streets of thorns and roses!

[4] 4. RECITATIVO *Basso*

So glaube nun!

Dein Heiland saget: Ich will's tun!

Er pflegt die Gnadenhand

Noch willigst auszustrecken,

Wenn Kreuz und Leiden dich erschrecken,

Er kennet deine Not und löst dein Kreuzesband.

Er stärkt, was schwach,

Und will das niedre Dach

Der armen Herzen nicht verschmähen,

Darunter gnädig einzugehen.

[5] 5. ARIA *Soprano*

Mein Jesus will es tun, er will dein Kreuz versüßen.

Obgleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen,

Soll es doch sanft und still in seinen Armen ruhn,

Wenn es der Glaube fasst; mein Jesus will es tun!

[6] 6. CHORAL

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,

Sein Will, der ist der beste,

Zu helfen den'n er ist bereit,

Die an ihn glauben feste.

Er hilft aus Not, der fromme Gott,

Und züchtigt mit Maßen.

Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,

Den will er nicht verlassen.

4. RECITATIVE *Bass*

So now believe!

Your Saviour says: I will do it!

He is accustomed to holding out

His merciful hand most willingly,

If the cross and suffering terrify you,

He recognizes your need and releases your cross's band.

He strengthens what is weak

And will not disdain

From entering full of mercy

Under the modest roof of poor hearts.

5. ARIA *Soprano*

My Jesus will do it, He will sweeten your cross.

Although your heart lies afflicted by many worries,

It will yet rest softly and gently in His arms,

If faith embraces it: my Jesus will do it!

6. CHORALE

What my God wants always happens,

His will is the best,

He is ready to help those

Who believe firmly in him.

He, the holy God, helps us when we are in need,

And chastises but moderately.

Whoever trusts in God and builds firmly upon Him:

God will not abandon him.

LIEBSTER JESU, MEIN VERLANGEN, BWV 32

7 1. ARIA *Soprano*

Liebster Jesu, mein Verlangen,
Sage mir, wo find ich dich?
Soll ich dich so bald verlieren
Und nicht ferner bei mir spüren?
Ach! mein Hort, erfreue mich,
Lass dich höchst vergnügt umfassen.

8 2. RECITATIVO *Basso*

Was ist, dass du mich gesuchet?
Weißt du nicht, dass ich sein muss in dem,
das meines Vaters ist?

9 3. ARIA *Basso*

Hier, in meines Vaters Stätte,
Findt mich ein betrübter Geist.
Da kannst du mich sicher finden
Und dein Herz mit mir verbinden,
Weil dies meine Wohnung heißt.

10 4. RECITATIVO *Soprano, Basso*

Seele (Soprano): Ach! heiliger und großer Gott,
So will ich mir
Denn hier bei dir
Beständig Trost und Hilfe suchen.

Jesus (Basso): Wirst du den Erdentand verfluchen
Und nur in diese Wohnung gehn,
So kannst du hier und dort bestehn.

Seele (Soprano): Wie lieblich ist doch deine Wohnung,
Herr, starker Zebaoth;
Mein Geist verlangt
Nach dem, was nur in deinem Hofe prangt.

1. ARIA *Soprano*

Dearest Jesus, my desire,
Tell me, where can I find you?
Should I thus lose you
And no longer feel you by my side?
Ah! My refuge, bring me joy,
Let me embrace you with the greatest joy.

2. RECITATIVE *Bass*

How is it that ye sought me?
wist ye not that I must be about
my Father's business?

3. ARIA *Bass*

Here, in my Father's place,
A distressed spirit finds me.
There you can surely find me
And combine your heart with me,
For this is called my dwelling.

4. RECITATIVE *Soprano, Bass*

Soul (Soprano): Oh! Holy and great God,
It is my wish
Here, from you,
Always to seek consolation and succour.

Jesus (Bass): If you forsake all earthly matters
And go straight to this dwelling-place,
You shall prevail, in this world and the next.

Soul (Soprano): But how dear is your dwelling-place,
Lord, strong Sabaoth,
My spirit craves
That which only flourishes at your court.

Mein Leib und Seele freuet sich
In dem lebenden Gott:
Ach! Jesu, meine Brust liebt dich nur ewiglich.

Jesus (Basso): So kannst du glücklich sein,
Wenn Herz und Geist
Aus Liebe gegen mich entzündet heißt.

Seele (Soprano): Ach! dieses Wort, das itzo schon
Mein Herz aus Babels Grenzen reißt,
Fass' ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein.

[11] 5. ARIA DUETTO Soprano, Basso

Beide: Nun verschwinden alle Plagen,
Nun verschwindet Ach und Schmerz.

Soprano: Nun will ich nicht von dir lassen,

Basso: Und ich dich auch stets umfassen.

Soprano: Nun vergnügt sich mein Herz

Basso: Und kann voller Freude sagen:

Beide: Nun verschwinden alle Plagen,
Nun verschwindet Ach und Schmerz!

[12] 6. CHORAL

Mein Gott, öffne mir die Pforten
Solcher Gnad und Gütigkeit,
Laß mich allzeit allerorten
Schmecken deine Süßigkeit!
Liebe mich und treib mich an,
Dass ich dich, so gut ich kann,
Wiederum umfang und liebe
Und ja nun nicht mehr betrübe.

My body and soul rejoice
In the living God:
Oh! Jesus, my breast loves only you eternally.

Jesus (Bass): So you can be happy
If heart and soul
Are proclaimed to be burning with love for me.

Soul (Soprano): Ah! This word, that already
Tears my heart from the bounds of Babel:
I absorb it into my soul with reverence.

5. ARIA DUET Soprano, Bass

Both: Now all torments disappear,
Now woe and pain vanish.

Soprano: Now I will not leave you,

Bass: And I will embrace you forever.

Soprano: Now my heart is content

Bass: And can say, full of joy,

Both: Now all torments disappear,
Now woe and pain vanish.

6. CHORALE

My God, open for me the gates
Of such mercy and goodness,
Let me at all times and at all places
Taste your sweetness!
Love me and drive me onwards,
So that I in turn, to the best of my ability,
Can embrace you and love you,
And so that I am no longer distressed.

MEINE SEUFZER, MEINE TRÄNEN, BWV 13

13 1. ARIA *Tenore*

Meine Seufzer, meine Tränen
Können nicht zu zählen sein.

Wenn sich täglich Wehmut findet
Und der Jammer nicht verschwindet,
Ach! so muss uns diese Pein
Schon den Weg zum Tode bahnen.

14 2. RECITATIVO *Alto*

Mein liebster Gott lässt mich annoch
Vergebens rufen und mir in meinem Weinen
Noch keinen Trost erscheinen.

Die Stunde lässt sich zwar wohl von ferne sehen,
Allein ich muss doch noch vergebens flehen.

15 3. CHORAL *Alto*

**Der Gott, der mir hat versprochen
Seinen Beistand jederzeit,
Der lässt sich vergebens suchen
Jetzt in meiner Traurigkeit.
Ach! Will er denn für und für
Grausam zürnen über mir,
Kann und will er sich der Armen
Itzt nicht wie vorhin erbarmen?**

16 4. RECITATIVO *Soprano*

Mein Kummer nimmt zu
Und raubt mir alle Ruh.
Mein Jammerkrug ist ganz mit Tränen angefüllt,
Und diese Not wird nicht gestillet,
So mich ganz unempfindlich macht.

1. ARIA *Tenor*

My sighs, my tears
Cannot be counted.

If there is sadness every day
And misery does not go away,
Oh! This pain must for us then
Already point the way to death.

2. RECITATIVO *Alto*

My dearest God still leaves me
To call out in vain; and in my weeping
He still lets no consolation appear for me.

Although the hour can be seen from afar,
But I must still continue to pray in vain.

3. CHORALE *Alto*

**The God who promised me
His support at all times
Lets himself be sought in vain
Now, in my sadness,
Oh! Will he then forever
Be terribly angry with me?
Can he, will he not, as he did before,
Take mercy on the poor?**

4. RECITATIVO *Soprano*

My worries multiply
And rob me of all peace.
My cup of sorrows is filled to the brim with tears,
And this pain is not appeased,
It makes me wholly insensitive.

Der Sorgen Kummernacht
Drückt mein beklemmtes Herz darnieder,
Dum sing ich lauter Jammerlieder.
Doch, Seele, nein,
Sei nur getrost in deiner Pein:
Gott kann den Wermutsaft gar leicht in
Freudenwein verkehren
Und dir alsdenn viel tausend Lust gewähren.

[17] 5. ARIA *Basso*

Ächzen und erbärmlich Weinen
Hilft der Sorgen Krankheit nicht;
Aber wer gen Himmel siehet
Und sich da um Trost bemühet,
Dem kann leicht ein Freudenlicht
In der Trauerbrust erscheinen.

[18] 6. CHORAL

So sei nun, Seele, deine
Und traue dem alleine,
Der dich erschaffen hat;
Es gehe, wie es gehe,
Dein Vater in der Höhe,
Der weiß zu allen Sachen Rat.

The anguished night of sorrows
Oppresses my troubled heart,
And therefore I sing only songs of misery.
And yet, soul, no,
Just be consoled in your pain:
God can easily turn the wormwood juice
into the wine of joy
And then provide you with many thousands of delights.

5. ARIA *Bass*

Groaning and pitiable weeping
Will not help the sickness of sorrows;
But whoever looks towards heaven
And seeks out consolation there,
For him a light of joy can easily
Be lit in his sorrowful breast.

6. CHORALE

Be then, my soul, true to yourself
And trust in Him alone
Who created you.
However it may come to pass,
Your Father in the highest
Knows in all matters the answer.

HERR GOTT, DICH LOBEN WIR, BWV 16

[19] 1. [CHORUS]

Herr Gott, dich loben wir,
Herr Gott, wir danken dir.
Dich, Gott Vater in Ewigkeit,
Ehret die Welt weit und breit.

1. [CHORUS]

Lord God, we praise you,
Lord God, we thank you,
You, our Father in eternity
Are honoured far and wide by the world.

[20] 2. RECITATIVO *Basso*

So stimmen wir
Bei dieser frohen Zeit
Mit heißer Andacht an
Und legen dir,
O Gott, auf dieses neue Jahr
Das erste Herzensopfer dar.
Was hast du nicht von Ewigkeit
Vor Heil an uns getan,
Und was muss unsre Brust
Noch jetzt vor Lieb und Treu verspüren!
Dein Zion sieht vollkommene Ruh,
Es fällt ihm Glück und Segen zu;
Der Tempel schallt
Von Psaltern und von Harfen,
Und unsre Seele wallt,
Wenn wir nur Andachtsglut
in Herz und Munde führen.
O, sollte darum nicht ein neues Lied erklingen
Und wir in heißer Liebe singen?

[21] 3. ARIA TUTTI *Basso*

Chorus: Lasst uns jauchzen, lasst uns freuen:
Gottes Güte und Treu
Bleibet alle Morgen neu.

Basso: Krönt und segnet seine Hand,
Ach so glaubt, dass unser Stand
Ewig, ewig glücklich sei.

[22] 4. RECITATIVO *Alto*

Ach treuer Hort,
Beschütze auch fernerhin dein wertest Wort,
Beschütze Kirch und Schule,
So wird dein Reich vermehrt,
Und Satans List gestört.

2. RECITATIVE *Bass*

So we join in
At this joyful time
With ardent reverence
And present to you,
O God, at this new year,
The first offering from our hearts.
What have you not done
For our salvation,
And what love and faith
Must our breast still feel!
Your Sion sees perfect peace,
Happiness and blessing fall to his lot;
The temple resounds
With psalms and harps,
And our soul surges
If we only have the fire of reverence
in our hearts and mouths.
Oh, should not a new song therefore be heard
For us to sing in ardent love?

3. ARIA TUTTI *Bass*

Chorus: Let us cheer, let us be joyful,
God's goodness and faith
Remain fresh each morning.

Bass: Crown and bless His hand,
Oh, believe that our condition
Will be forever, forever happy.

4. RECITATIVE *Alto*

Oh, faithful stronghold,
Protect also in the future your precious word,
Protect the church and school,
Then your kingdom will be augmented
And Satan's vile cunning will be impeded;

Erhalte nur den Frieden
Und die beliebte Ruh,
So ist uns schon genug beschieden,
Und uns fällt lauter Wohlsein zu.
Ach! Gott, du wirst das Land
Noch ferner wässern,
Du wirst es stets verbessern,
Du wirst es selbst mit deiner Hand
Und deinem Segen bauen.
Wohl uns, wenn wir
Dir für und für,
Mein Jesus und mein Heil, vertrauen.

23 5. ARIA *Tenore*

Geliebter Jesu, du allein
Sollst meiner Seelen Reichtum sein.
Wir wollen dich vor allen Schätzen
In unser treues Herze setzen,
Ja, wenn das Lebensband zerreißt,
Stimmt unser gottvergnügter Geist
Noch mit den Lippen schnell ein:
Geliebter Jesu, du allein
Sollst meiner Seelen Reichtum sein.

24 6. CHORAL

All solch dein Güt wir preisen,
Vater ins Himmels Thron,
Die du uns tust beweisen
Durch Christum, deinen Sohn,
Und bitten ferner dich,
Gib uns ein friedlich Jahre,
Vor allem Leid bewahre
Und nähr uns mildiglich.

Only preserve peace
And the calm that we love,
Then enough will have been granted to us,
And we shall gain pure contentment.
O God, you will continue
To water the land,
You will constantly improve it,
You yourself, with your hand
And your blessing, will build it.
Happy are we,
If we trust you forever,
My Jesus and my salvation.

5. ARIA *Tenor*

Beloved Jesus, you alone
Shall be the fortune of my soul.
We shall place you above all treasures
In our faithful hearts.
Yea, when the bonds of life are broken
Our spirit, content in God,
Will still sing yearningly with the lips:
Beloved Jesus, you alone
Shall be the fortune of my soul.

6. CHORALE

We praise all this, your goodness,
Father on the throne of heaven,
That you proved to us
Through Christ, Your son,
And furthermore we ask you,
Grant us a peaceful year,
Preserve us from all sorrow
And nourish us gently.

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



www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recorded in February 2008 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer and digital editing: Andreas Ruge

Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Protools Workstation; Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2008

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

Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve

Photograph of Robin Blaze: © Robert Workman

Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura

Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve

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

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1711 © 2008 & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



Rachel Nicholls
Gerd Türk



Robin Blaze
Peter Kooij