



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



40

Lobe den Herren

CANTATAS ▶79 ▶137 ▶164 ▶168



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 40 · CANTATAS FROM LEIPZIG 1725

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137 12'36

Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis (19. August 1725)

Text: Joachim Neander 1680

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. Chorus. <i>Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ...</i> | 3'06 |
| 2 | 2. Aria (Alto). <i>Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret ...</i> | 3'13 |
| 3 | 3. Aria (Soprano, Basso). <i>Lobe den Herren, der künstlich und fein dich ...</i> | 3'01 |
| 4 | 4. Aria (Tenore). <i>Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar ...</i> | 2'26 |
| 5 | 5. Choral. <i>Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen! ...</i> | 0'45 |

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168 12'51

Kantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis (29. Juli 1725)

Text: Salomon Franck 1715; [6] Bartholomäus Ringwaldt 1588

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

- | | | |
|----|---|------|
| 6 | 1. Aria (Basso). <i>Tue Rechnung! Donnerwort ...</i> | 3'01 |
| 7 | 2. Recitativo (Tenore). <i>Es ist nur fremdes Gut ...</i> | 1'50 |
| 8 | 3. Aria (Tenore). <i>Kapital und Interessen ...</i> | 3'07 |
| 9 | 4. Recitativo (Basso). <i>Jedoch, erschrocknes Herz, leb und verzage nicht! ...</i> | 1'42 |
| 10 | 5. Aria (Soprano, Alto). <i>Herz, zerreiß des Mammons Kette ...</i> | 2'11 |
| 11 | 6. Choral. <i>Stärk' mich mit deinem Freudengeist ...</i> | 0'56 |

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

14'10

Kantate zum Reformationsfest (31. Oktober 1725)

Text: anon.; [1] Psalm 84, 12; [3] Martin Rinckart 1636; [6] Ludwig Helmbold 1575

Corno I, II, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | 1. [Chorus]. <i>Gott der Herr ist Sonn und Schild ...</i> | 4'36 |
| 13 | 2. Aria (Alto). <i>Gott ist unsre Sonn und Schild! ...</i> | 2'47 |
| 14 | 3. Choral. <i>Nun danket alle Gott ...</i> | 2'03 |
| 15 | 4. Recitativo (Basso). <i>Gottlob, wir wissen ...</i> | 0'58 |
| 16 | 5. Aria (Soprano, Basso). <i>Gott, ach Gott, verlass die Deinen ...</i> | 2'58 |
| 17 | 6. Choral. <i>Erhalt uns in der Wahrheit ...</i> | 0'41 |

IHR, DIE IHR EUCH VON CHRISTO NENNET, BWV 164

16'25

Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis (26. August 1725)

Text: Salomon Franck 1715; [6] Elisabeth Creuziger 1524

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

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | 1. [Aria] (Tenore). <i>Ihr, die ihr euch von Christo nennet ...</i> | 4'16 |
| 19 | 2. Recitativo (Basso). <i>Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht ...</i> | 1'46 |
| 20 | 3. Aria (Alto). <i>Nur durch Lieb und durch Erbarmen ...</i> | 4'17 |
| 21 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Ach, schmelze doch durch deinen Liebesstrahl ...</i> | 1'29 |
| 22 | 5. Aria (Soprano, Basso). <i>Händen, die sich nicht verschließen ...</i> | 3'47 |
| 23 | 6. Choral. <i>Ertöt uns durch dein Güte ...</i> | 0'49 |

TT: 57'22

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

Vocal & instrumental soloists:

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

MAKOTO SAKURADA *tenor* · PETER KOIJ *bass*

TOSHIO SHIMADA & TARO SHIMODA *corno*

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · NATSUMI WAKAMATSU *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Alto:	Robin Blaze , Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki
Tenore:	Makoto Sakurada , Yusuke Fujii, Satoshi Mizukoshi
Basso:	Peter Kooij , Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

Orchestra

Tromba I / Corno I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Hidenori Saito
Tromba III:	Ayako Murata
Corno II:	Taro Shimoda
Timpani:	Takaaki Kondo
Flauto traverso I:	Kiyomi Suga
Flauto traverso II:	Liliko Maeda
Oboe / Oboe d'amore I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe / Oboe d'amore II:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Paul Herrera, Yuko Takeshima
Violino II:	Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda
Viola:	Hiroshi Narita, Mina Fukazawa
<i>Continuo</i>	
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Violone:	Takashi Konno
Bassono:	Takako Kunugi
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

The four cantatas on this recording come from the second half of 1725 and thus from Johann Sebastian Bach's third year of service in Leipzig. 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 nine cantatas for the period from Christmas until the third Sunday after Epiphany. The four works on this disc come from the months just before that time. Two of them, *Tue Rechnung! Donnerwort* (BWV 168) and *Ihr, die ihr euch von Christo nennet* (BWV 164) were performed four weeks apart and come from the same textual source, Salomon Franck's *Evangelisches Andachtsopfer* of 1715. Both linguistically and structurally they show a certain similarity. The other two cantatas on this recording are independent works.

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG
DER EHREN (PRAISE TO THE LORD, THE ALMIGHTY,
THE KING OF CREATION), BWV 137

The cantata *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* was probably first performed at the Leip-

zig church service on the 12th Sunday after Trinity in 1735, which that year fell on 19th August. There is, however, some evidence that suggests that it was actually composed some months earlier for Midsummer, 24th June. Both the text, which focuses entirely on praise and thanks, and the magnificent orchestral scoring with trumpets and timpani are much better suited to the gospel passage for Midsummer (Luke 1:57–80) with its account of the birth of John the Baptist and Zechariah's song of praise ('Blessed be the Lord God of Israel') than to the passage for the 12th Sunday after Trinity, in which the story of the healing of a deaf and dumb man (Mark 7:31–37) sets the tone.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren is a chorale cantata of a special type in that the hymn text is retained in its original form rather than being reworked as recitatives and arias. Bach includes all five strophes of a hymn by Joachim Neander (1650–1680), and also uses the familiar melody in all five movements to a greater or lesser degree. Bach's decision to retain the original text and melody was both a limitation and also a challenge to him as a composer, and we can only be amazed at the imagination and formal skill with which he fulfilled his self-imposed task. In his hands the sequence of five strophes is developed into a symmetrical baroque construction. At the extremities are two choral movements in the main key of C major; in between come movements in various keys that feature all four vocal soloists – alto in the second and tenor in the fourth, each with an *obligato* melody instrument, and soprano and bass in the central movement, a duet accompanied by two oboes.

In each of the five movements the hymn melody is allocated a specific role. In the introductory

chorus, as a soprano *cantus firmus*, it forms a contrast with a lively *ritornello* theme, first heard from the orchestra. The opening motif of this theme is then taken up by the alto, tenor and bass; combined with new wording, it serves as a *fugato* introduction to the first, second and fourth lines of the text. The third line, 'Kommet zu Hauf' ('All draw near') is an exception: here the polyphonic choral writing yields to a block-like, chordal texture as a musical image of the masses of the people. In the alto aria (which Bach reused in an organ transcription in the collection *Sechs Choräle von verschiedener Art* in 1748–49) the *cantus firmus* appears in a highly coloured form, in 9/8-time and in the dominant key of G major, surrounded by agile violin figures by means of which Bach takes up the image of the 'Adelers Fittichen' ('under his [the eagle's] wings'). By using the parallel key of E minor, the duet follows on from the G major of the alto aria; the minor key is moreover motivated by the keyword 'Not' ('need or grief'), which is also expressively emphasized by means of chromatic writing. The vocal parts have clear references to the hymn tune; there are also allusions to it in the oboe parts. In the tenor aria with its striking basso ostinato, the vocal line – rich in *coloratura* passages – unfolds with great melodic freedom, with the exception of isolated references to the hymn tune. The tune itself appears in the trumpet, the C major of the *cantus firmus* forming an effective contrast with the A minor of the aria. The final strophe is given a compact eight-part setting in which the musically independent timpani and trumpets lend an air of radiant splendour.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT (GIVE AN ACCOUNT! THUNDEROUS WORD), BWV 168

This cantata, with a text by Salomon Franck (1659–1725), was first heard on the ninth Sunday after Trinity 1725 (29th July). It content alludes to the gospel passage for that Sunday, Luke 16:1–9, with the Parable of the Dishonest Steward. The Bible text is about a steward who is summoned before his employer to give an account of himself; aware that he is about to be dismissed, he is quick to make friends with his employer's debtors for the hard times ahead. The cantata text shows the despondent Christian in the role of the dishonest steward, but then turns its gaze upon Jesus, 'den Bürgen, der alle Schulden abgetan' ('your guarantor, who has cancelled all your debt'; fourth movement) and encourages a 'klüglich' ('prudent') stewardship that uses 'Mammon' to do good as a precondition of a peaceful death and a place in heaven. Franck's metaphors, which for us today have an all too commercial tone, evidently caused Bach no concern, and in a business centre such as Leipzig will not have upset listeners either.

The 'Tue Rechnung!' ('Give an account!') of the opening aria comes verbatim from the gospel. Bach strikes a dramatic tone with the animated string writing; the solo bass thunders, commands and cajoles. In terms of expression the tenor recitative forms a sharp contrast. The two accompanying *oboi d'amore* initially seem merely to reinforce the long-held continuo bass chords, but towards the end of the movement they are used illustratively to depict the falling of the mountains and the flash of lightning. The musically very appealing tenor aria about 'capital' and 'interest' unites the vocal line and the *oboe d'amore* in a dance-like, supple trio. A

dance pattern also underlies the *basso ostinato* ritornello of the duet 'Herz, zerreiß des Mammons Kette' ('O heart, tear asunder Mammon's fetters') with its characteristic dotted rhythms: it is based on a special type of gigue, the *Canarie*. The upper part move independently of this rhythm in a skilfully written, often canonic setting. The more attentive of Bach's listeners in Leipzig will have noticed how the composer emphasizes the word 'zerreiß' ('tear asunder') by following it with a pause. He also illustrates the word 'Kette' ('fetters') with slurred coloraturas and underlines the word 'Sterbette' ('deathbed') with a darkening of the harmony.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD (FOR THE LORD GOD IS A SUN AND A SHIELD), BWV 79

This cantata was written for the Feast of the Reformation in 1725, celebrated in the Evangelical church on 31st October of each year to commemorate Luther's nailing of his 95 theses to the Wittenberg church door on 31st October 1517, thereby setting the Reformation in motion. The unknown librettist does not concern himself closely with the gospel passage for that day (Revelation 14: 6–8) but turns his attention to the festive occasion and combines his own words with an Old Testament saying as an introduction (Psalm 84: 12) and with two 'classic' hymn strophes: 'Nun danket alle Gott' ('Now thank we all our God') by Martin Rinckart (c. 1630) and 'Erhalt uns in der Wahrheit' ('Keep us in the truth') from the hymn *Nun lasst uns Gott dem Herren* (Now let us thank the Lord God) by Ludwig Helmbold (1575). In Leipzig the first of these two hymns was traditionally sung after the sermon at the Feast of the Reformation.

The text inspired Bach to write a work of fes-

tive magnificence, lent particular splendour by the horns and timpani in the introductory chorus and in the chorales. The music is readily memorable and hardly requires any explanation. This opening chorus, which outshines all the other movements, is without equal in terms of its breadth of range and structural complexity. To a large extent the music is dominated by two themes that are presented in the extended instrumental introduction: a festive, march-like theme for the horns and timpani, and a more lively counter-theme that develops from a note that is heard seven times. Whereas the first theme serves primarily as an interlude, the second is initially used above all as counterpoint to the choral parts. It is then developed in a simplified vocal version as a choral fugue (to the words 'er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen' ['no good thing will be withheld from them that walk uprightly']).

Bach has a surprise for his listeners in the chorale 'Nun danket alle Gott' ('Now thank we all our God'): here the horn theme from the introductory chorus appears again, but now simultaneously with the chorale melody – it therefore must have been conceived before Bach started to compose the chorus, with a view to its subsequent combination with the chorale melody. Each of the cantata's two arias has its own musical profile. In the alto aria the vocal line and wind part develop in different ways from the same thematic nucleus. The duet for bass and soprano features a laconic contrast between the essentially homophonic vocal passages and the sharply contoured violin theme that appears first as an interlude but then, as the writing becomes more concentrated, is combined with the vocal lines.

Bach performed the cantata again some years later, probably in 1730, on which occasion he rein-

forced the two oboe parts with flutes and transferred the oboe part in the alto aria to the flute. A further indication that he valued the work highly is that he later (around 1738–39) reused the duet, with a new text and in a musically much altered form in his *Mass in G major* (BWV 236), and also the alto aria in the *Mass in A major* (BWV 234).

IHR, DIE IHR EUCH VON CHRISTO NENNET (YOU WHO CALL YOURSELVES CHRISTIANS), BWV 164

Bach's music for the church service on the thirteenth Sunday after Trinity in 1725 (26th August) is, like *Tue Rechnung! Donnerwort*, based on a text from Salomon Franck's *Evangelisches Andachtsopfer*, and similarly it is closely linked to the gospel passage for the day in question (Luke 10:23–37) and the well-known parable of the Good Samaritan. A traveller is attacked, knocked down and left lying half-dead. A priest comes by, sees him but passes by; and so, in turn, does a Levite (temple servant). But then a Samaritan comes along – a member of an ethnic group despised by the Jews; he takes pity on the injured man, treats his wounds with oil and wine, and takes care of him until he has recovered. The theme of the cantata is Christian mercy. Its starting point is a question posed directly to the congregation: you who call yourselves Christians, how merciful are you? Or in Franck's words: 'Ihr die ihr euch von Christo nennet, / wo bleibt die Barmherzigkeit?'

In the opening aria Bach has given this question particular emphasis. The striking beginning of the theme, which in the tenor part has the words 'Ihr, die ihr euch von Christo nennet' ('You who call yourselves Christians'), permeates the lively string texture throughout. The theme often appears in close

canonic entries in which the vocal lines seem mutually to confirm each other. With its festive emphasis on the prediction that 'Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfassen, / die sollen vor Gericht Barmherzigkeit erlangen' ('Those who with mercy embrace their neighbour will, before their judge, also receive mercy'), the bass recitative alludes to the Beatitudes from the Sermon on the Mount (Matthew 5:7) and then, so to speak, holds up a critical mirror to the listeners in which the priest and Levite appear as images of 'liebloser Christen' ('loveless Christians'). The alto aria, accompanied by two flutes, is a song of praise for love and mercy, bathed in the gentle light of singing figures and expressive melodic gestures. The duet for soprano and bass, however, energetically encourages us to love with the words 'Händen, die sich nicht verschließen, / wird der Himmel aufgetan' ('Hands that are not firmly closed will be opened by heaven'). As in the first movement, each vocal line confirms the declarations of the others, by repeating it in close canon.

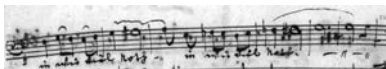
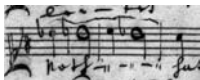
© Klaus Hofmann 2008

PRODUCTION NOTES

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137

The main materials for this cantata are the fifteen original parts held in the Bach Archive in Leipzig. Bach's own manuscript of the full score has been lost.

Wavy, special slur-like symbols appear frequently throughout the soprano and bass parts of the third movement, *Aria* (*Duetto*), but exactly what they are intended to mean remains unclear:



The wavy lines appear together with the word *Not* ('suffering') in the text and almost always in places where the melodic movement occurs in semitones. These same wavy lines also appear in the sixth movement of the first version of the *Magnificat* and the 35th movement in the *St John Passion* and are linked in both cases to specific texts including words such as 'timentibus eum' ('on them that fear him') and 'tot' ('dead').

The wavy line might be thought to indicate a vibrato (see Greta Moens-Haenen: *Das Vibrato in der Musik des Barock* [Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1988], pp.244ff), but it might also indicate a tremolo in the manner of continuous repetitions of the same pitch. For example, in the *Magnificat*, the wavy line appears in the sixth movement (bar 31) of the first version (the version in E flat major), but in later versions it is replaced with a repetition of three notes on the same pitch linked with a slur. Whatever it might mean, it is clear that the chromatic progression demands a special mode of expression.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168

The main materials for this work are the full score in Bach's own hand in the collection of the Berlin State Library and the original parts, which are housed in the collections of three institutions in-

cluding Princeton University in the United States. It is of particular interest that these parts include four different continuo parts. One of the non-transposed versions contains detailed figuring, indicating that it was intended for performance by a harmony instrument other than the organ.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

The main materials for this work are the full score in Bach's own hand and the original parts, both held in the collection of the Berlin State Library. The *obbligato* instrument in the alto aria that constitutes the second movement was played at the first performance by the oboe, but it was changed to the flute when the work was performed again, probably in 1730. This change seems to have been made for musical reasons rather than being required by the circumstances of the performance, and for this reason we decided to use the flute in our own performance. In contrast to the first and third movements, where we may perceive the musical representation of the majesty of God the Almighty, here in the second movement, adopting the flute could make it possible to express the humility of mankind before the face of God.

© 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 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 debut 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 as well as at the BBC Proms in London. The ensemble's recordings of the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelink Aca-

demy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas, using Shoin Chapel as its base. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and has given highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

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

Robin Blaze 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 debut 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.

Makoto Sakurada, tenor, completed his M.A. degree in vocal music at the Tokyo Geijutsu University under Tadahiko Hirano. His other teachers have included Gianni Fabbrini in Bologna, William Matteuzzi and Gloria Banditelli. He is very active as a soloist in oratorio performances, especially in music from the baroque era. Since 1995 he has collaborated regularly with Masaaki Suzuki and the Bach Collegium Japan. He has also worked with such artists as Wolfgang Sawallisch, Philippe Herreweghe and Sigiswald Kuijken. He appears regularly in opera and was awarded second prize at the Bruges International Early Music Competition in 2002.

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, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and

Gustav Leonhardt. 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 SACD führen uns in die zweite Hälfte des Jahres 1725 und damit in das dritte Leipziger Amtsjahr Johann Sebastian Bachs. Sind uns aus den beiden vorangegangenen Jahren Kantaten seiner Komposition zu nahezu allen Sonn- und Festtagen überliefert, so ändert sich das Bild der Überlieferung mit Beginn des dritten Amtsjahrs grundlegend: Für viele Sonn- und Festtage ist keine Kantate nachweisbar, verschiedenlich hat Bach fremde Werke aufgeführt, darunter in größerer Zahl solche seines Meininger Verwandten Johann Ludwig Bach (1677–1731). Natürlich ist nicht auszuschließen, dass aus irgend einem Grund besonders viel an Eigenkompositionen aus dieser Zeit verloren gegangen ist. Aber wahrscheinlicher ist doch, dass Bach sich nicht mehr mit gleicher Regelmäßigkeit der Kantatenkomposition gewidmet hat wie zuvor. Eine Phase regelmäßiger Kantatenkomposition lässt sich im dritten Amtsjahr nur im Weihnachtsfestkreis 1725/26 erkennen in Gestalt einer Serie von neun Kantaten für die Zeit von Weihnachten bis zum 3. Sonntag nach Epiphania. Unsere vier Kantaten stammen aus den Monaten davor. Zwei von ihnen, die im Vierwochenabstand aufgeführten Kantaten *Tue Rechnung! Donnerwort* (BWV 168) und *Ihr, die ihr euch von Christo nennet* (BWV 164) beruhen auf derselben Textquelle, Salomon Francks *Evangelischem Andachtsopfer* von 1715, und zeigen sprachlich, wie auch in der Anlage eine gewisse Geschwisterähnlichkeit, während die beiden übrigen Kantaten daneben je als Einzelstücke eigener Art erscheinen.

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137

Die Kantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* wurde wahrscheinlich erstmals am 12. Sonntag nach Trinitatis 1735, dem 19. August des Jahres, im Leipziger Gottesdienst aufgeführt, doch deutet manches darauf, dass sie schon einige Monate früher entstanden ist und ursprünglich für den Johannistag, den 24. Juni, bestimmt war. Der ganz auf Lob und Dank gestimmte Text jedenfalls passt ebenso wie die glanzvolle Orchesterbesetzung mit Trompeten und Pauken weitaus besser zum Evangelium des Johannistags, Lukas 1, 57–80, mit dem Bericht von der Geburt Johannes des Täufers und dem Lobgesang des Zacharias („Gelobet sei der Herr, der Gott Israels“) als zum 12. Sonntag nach Trinitatis, an dem der Evangelienbericht von der Heilung des Taubstummen, Markus 7, 31–37, die Predigtthematik bestimmt.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ist eine Choralkantate jenes Sondertypus', bei dem der Kirchenliedtext unverändert beibehalten, also nicht teilweise zu Rezitativ- und Ariendichtung umgestaltet ist. Bach übernimmt alle fünf Strophen des Liedes von Joachim Neander (1650–1680) und verwendet, wenngleich in unterschiedlichem Maße, in allen Sätzen auch die bekannte Melodie. Bachs Entscheidung, an Originaltext und Originalmelodie festzuhalten, bedeutete in kompositorischer Hinsicht Einschränkung und Herausforderung zugleich, und man kann nur staunen, mit welcher Phantasie und Formkraft er die selbstgestellte Aufgabe erfüllt hat. Unter seinen Händen entwickelt sich die fünfgliedrige Strophenfolge zur barocken Symmetriefform: Den Rahmen bilden zwei Chorsätze in der

Grundtonart C-Dur; in den Zwischensätzen kommen in wechselnden Tonarten alle vier vokalen Stimm-lagen solistisch zur Geltung, Alt und Tenor an zweiter und vierter Stelle jeweils zusammen mit einem obligaten Melodieinstrument, Sopran und Bass aber im Mittelsatz der Kantate, einem von zwei Oboen begleiteten Duett.

Der Liedmelodie ist in jedem der fünf Sätze eine eigene Rolle zugewiesen. Im Eingangsschor bildet sie als Sopran-Cantus-firmus den Gegenpol zu einem zunächst im Orchestersatz exponierten lebhaften Ritornellthema, dessen Kopfmotiv dann von Alt, Tenor und Bass aufgenommen wird und, mit wechselnden Textworten verbunden, in Fugatoform die erste, zweite und vierte Liedzeile einleitet. Eine Ausnahme macht nur die dritte Liedzeile, „Kommet zu Hauf!“, in der die Polyphonie des Chorsatzes aufgegeben ist zugunsten eines blockhaft-akkordischen Satzes als musikalischem Abbild des „Zuhaufkommens“. In der Alt-Arie (die Bach um 1748/49 in einer Orgelbearbeitung in die Sammlung *Sechs Choräle von verschiedener Art* übernommen hat) erscheint der Cantus firmus in kolorierter und in den Neunachteltakt gewendeter Form in der Dominanttonart G-Dur, umspielt von bewegten Violinfiguren, mit denen Bach das Bild von des „Adelers Fittichen“ aufnimmt. Das Duett knüpft mit der Paralleltonart e-moll an das G-Dur der Alt-Arie an, die Molllonart ist aber zugleich durch das Stichwort „Not“ in der dritten Textzeile motiviert, das auch im einzelnen eine ausdrucksvolle Hervorhebung durch chromatische Wendungen erfährt. Die Bezüge zur Choralmelodie treten in den Singstimmen offen zutage, Anklänge finden sich aber auch in den Oboenstimmen. In der Tenor-Arie mit ihrem einprägsamen Basso ostinato entfaltet sich die kolor-

turenreiche Singstimme, abgesehen von sehr vereinzelt Anklängen, melodisch sehr frei, während die Liedmelodie von der Trompete eingeleitet wird, wobei das C-Dur des Cantus firmus wirkungsvoll zu dem a-moll der Arie kontrastiert. Die Schlussstrophe erscheint in kompaktem achtstimmigem Satz, in dem die selbständig geführten Pauken und Trompeten dem Ausklang strahlenden Festglanz verleihen.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168

Die Kantate auf einen Text von Salomon Franck (1659–1725), die am 9. Sonntag nach Trinitatis 1725, dem 29. Juli des Jahres, zum erstenmal im Leipziger Gottesdienst erklang, knüpft inhaltlich an das Evangelium des Sonntags, Lukas 16,1–9, mit dem Gleichnis vom ungerechten Haushalter an. Der Bibeltext handelt von einem untreuen Verwalter, der von seinem Herrn aufgefördert wird, Rechenenschaft zu geben, und sich im Bewusstsein seiner drohenden Entlassung noch rasch Freunde macht unter den Schuldner seines Herrn für die Zeit der Not. Der Kantatentext sieht den Christen in der Rolle des ungerechten Haushalters verzagen, lenkt aber dann den Blick auf Jesus „den Bürgen, der alle Schulden abgetan“ (Satz 4), und fordert zu einer „klüglichen“ Haushaltung auf, die den „Mammon“ verwendet, um Gutes zu tun als Voraussetzung für ein sanftes Ende und einen Platz im Himmel. – Die für unseren heutigen Geschmack bisweilen allzu kommerziell getönte Metaphorik Francks hat offenbar Bach nicht gestört und wird in der Handelsmetropole Leipzig wohl auch seine Zuhörer nicht weiter irritiert haben.

Das „Tue Rechnung!“ der Eingangsarie stammt wörtlich aus dem Evangelium. Bach schlägt mit dem

bewegten Streichersatz einen dramatischen Ton an, der Solobass grollt, fordert, mahnt. In scharfem Ausdruckskontrast dazu steht das Tenor-Rezitativ. Die beiden begleitenden Oboi d’amore scheinen zunächst nur ausgehaltene Generalbassakkorde zu verstärken; gegen Schluss des Satzes aber werden sie illustrativ eingesetzt, zeichnen das Fallen der Berge nach und das Zucken des Blitzes. Die musikalisch so ansprechende Arie des Tenors über „Kapital“ und „Interessen“ (d.h. Zinsen) verbindet Singstimme und Oboe d’amore zu einem tänzerisch-geschmeidigen Triosatz. Auf einem Tanzmuster beruht auch das Basso-ostinato-Ritornell des Duettts „Herz, zerreiß des Mammons Kette“ mit seinem charakteristisch punktierten Rhythmus; zugrunde liegt eine Sonderform der Gigue, die Canarie. Die Oberstimmen bewegen sich unabhängig von diesem Rhythmus weithin in kunstvollem, oft kanonischem Satz. Den Aufmerkamen unter Bachs Leipziger Hörern wird nicht entgangen sein, wie der Thomas-kantor hier das Wort „zerreiß“ mit einer nachfolgenden Pause verbildlicht, die „Kette“ in Form von Koloraturen mit Überbindungen illustriert, die Textwendung vom „Sterbebette“ mit harmonischen Eintrübungen unterstrichen hat.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

Bachs Kantate aus dem Jahre 1725 ist für das Reformationsfest bestimmt, das in der evangelischen Kirche alljährlich am 31. Oktober begangen wird zur Erinnerung an Luthers Wittenberger Thesenanschlag vom 31. Oktober 1517, der als Auslöser der Reformation gilt. Der unbekannt Kantatendichter geht nicht näher auf das Evangelium des Tages (Offenbarung 14,6–8) ein, sondern widmet

sich dem Festanlass und verbindet seine eigenen Worte mit einem alttestamentlichen Bibelspruch als Einleitung (Psalm 84,12) und zwei sozusagen klassischen evangelischen Kirchenliedstrophen: „Nun danket alle Gott“ von Martin Rinckart (um 1630) und „Erhalt uns in der Wahrheit“ aus dem Lied *Nun lasst uns Gott dem Herren* von Ludwig Helmbold (1575). Das erste der beiden Lieder wurde in Leipzig traditionell am Reformationsfest als Gemeindechoral nach der Predigt gesungen.

Bach hat sich von seinem Text zu einer prächtigen Festmusik inspirieren lassen, der Hörner und Pauken im Eingangschor und in den Chorälen Glanzlichter aufsetzen. Die Musik ist von großer Eingängigkeit und bedarf kaum erklärender Worte. Der alles überstrahlende Eingangschor sucht an Weiträumigkeit und Komplexität der Anlage seinesgleichen. Das musikalische Geschehen ist weithin bestimmt von zwei Themen, die in der ausführlichen Instrumentaleinleitung exponiert werden: einem feierlichen, marschartigen Thema der Hörner und Pauken und einem lebhafteren, aus einer siebenfachen Tonwiederholung sich entwickelnden Gegen-thema. Während das erste Thema hauptsächlich als Zwischenspiel dient, wird das zweite zunächst vor allem als Kontrapunkt zu den Chorpharten eingesetzt, dann aber auch auf die Worte „er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen“ in vokaler Vereinfachung als Chorfuge durchgeführt.

Eine Überraschung bereitet Bach seinen Hörern in dem Choral „Nun danket alle Gott“: Hier erscheint das Hörnerthema aus dem Eingangschor erneut, nun aber gleichzeitig mit der Choralmelodie – es muss also schon vor Beginn der Komposition des Eingangschors für die spätere Kombination mit der Choralmelodie entworfen worden sein. – Die beiden

Ariensätze der Kantate haben je ihr eigenes musikalisches Profil: Die Alt-Arie, in der Singstimme und Bläserpart sich aus demselben thematischen Kern in unterschiedlichen Ausprägungen entwickeln, ebenso wie das Duett von Sopran und Bass mit seinem prägnanten Gegensatz zwischen den überwiegend homophonen Vokalabschnitten und dem scharf konturierten Violintheema, das zunächst als Zwischenspiel auftritt, dann aber auch, bei sich verdichtendem Satz, mit den Singstimmen kombiniert wird.

Bach hat die Kantate einige Jahre später, vermutlich 1730, erneut aufgeführt, dabei die beiden Oboenpartien durch Querflöten verstärkt und den Oboenpart der Alt-Arie einer Flöte übertragen. Als ein Zeichen der Wertschätzung seiner Komposition ist es wohl auch zu deuten, dass er später, um 1738/39, den Eingangschor der Kantate und das Duett mit neuem Text und in musikalisch stark umgestalteter Form in seine *Messe in G-Dur* (BWV 236) und das Alt-Solo in diejenige in A-Dur (BWV 234) übernommen hat.

IHR, DIE IHR EUCH VON CHRISTO NENNET, BWV 164

Bachs Gottesdienstmusik für den 13. Sonntag nach Trinitatis 1725, den 26. August des Jahres, beruht wie *Tue Rechnung! Donnerwort* auf einer Dichtung aus Salomon Francks *Evangelischem Andachts-opfer*. Auch diesmal knüpft Franck unmittelbar an das Evangelium des Tages an, Lukas 10,23–37, und hier an das bekannte Gleichnis vom barmherzigen Samariter: Ein Reisender wird überfallen und niedergeschlagen und bleibt halbtot liegen. Da kommt ein Priester des Weges und sieht ihn, geht aber vorüber; und nach ihm ebenso ein Levit (Tempeldiener). Dann aber kommt ein Samariter (ein Angehöriger

einer von den Juden verachteten Volksgruppe), hat Erbarmen mit dem Verletzten, behandelt seine Wunden mit Öl und Wein und sorgt für seine Pflege bis zur Genesung. – Das Thema der Kantate ist die Barmherzigkeit des Christen. Ausgangspunkt ist eine unmittelbar an die gottesdienstliche Gemeinde gerichtete Frage: Ihr, die ihr euch Christen nennt, wie ist es denn um eure Barmherzigkeit bestellt? Oder mit Francks Worten: „Ihr die ihr euch von Christo nennet, / wo bleibet die Barmherzigkeit?“

Bach hat dieser Frage in der Eingangsarie bohrenden Nachdruck verliehen. Der markante Themenkopf, der in der Tenor-Partie sich mit der Anrede „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ verbindet, durchzieht das ganze lebhaft gestimmte Streichersatzes, oft erscheint das Thema in eng aufeinanderfolgenden Kanoneinsätzen, in denen die Stimmen einander gleichsam gegenseitig bekräftigen. Das Bass-Rezitativ verweist mit der als Arioso feierlich herausgehobenen Verheißung „Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfassen, / die sollen vor Gericht Barmherzigkeit erlangen“ auf die Seligpreisungen aus der Bergpredigt Jesu (Matthäus 5,7) und hält sodann den Hörern mahnend einen kritischen Spiegel vor, in dem Priester und Levit als Ebenbilder „liebloser Christen“ erscheinen. Die von zwei Flöten begleitete Alt-Arie singt ein von Seufzern und expressiven Melodiegesten in mildes Licht getauchtes Loblied auf Liebe und Erbarmen. Das Duett von Sopran und Bass aber ermuntert energisch zu tätiger Liebe mit den Worten „Händen, die sich nicht verschließen, / wird der Himmel aufgetan“, und wie im Eingangssatz bekräftigt eine Stimme die andere durch Wiederholung in engräumigen Kanoneinsätzen.

© Klaus Hofmann 2008

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137

Die Hauptquellen für diese Kantate sind die fünfzehn Originalstimmen, die im Bach-Archiv Leipzig aufbewahrt werden; Bachs Partitaurautograph ist verloren.

Im dritten Satz, Aria (Duetto), erscheinen in der Sopran- und der Baßpartie etliche wellenförmige Symbole in der Art von Bindebögen, deren genaue Bedeutung indes unklar ist:



Die Wellenlinien treten zusammen mit dem Wort „Not“ auf, sowie meist dann, wenn die Melodie in Halbtonschritten verläuft. Dieselben Wellenlinien finden sich auch im sechsten Satz der Erstfassung des *Magnificat* und im 35. Satz der *Johannes-Passion*; in beiden Fällen sind damit besondere Textstellen verbunden, die Wörter wie „timentibus eum“ („die ihn fürchten“) und „tot“ enthalten.

Die Wellenlinie könnte auf ein Vibrato hindeuten (vgl. Greta Moens-Haenen: *Das Vibrato in der Musik des Barock* [Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1988], S.244ff.), doch es könnte stattdessen auch ein Tremolo gemeint sein, bei dem derselbe Ton mehrfach repetiert wird. Im *Magnificat* beispielsweise erscheint die Wellenlinie im sechsten

Satz (Takt 31) der Erstfassung (Es-Dur), während sie in späteren Fassungen durch drei wiederholte und durch Bindebögen verbundene Töne ersetzt ist. Wie dem auch sei – es ist offenkundig, daß die chromatische Fortschreitung eine besondere Art des Ausdrucks erfordert.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168

Die Hauptquellen für dieses Werk sind Bachs eigenhändige Partitur, die in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, sowie die originalen Stimmen, die sich in den Sammlungen dreier verschiedener Institutionen befinden (u.a. in der Princeton University/USA). Besondere Beachtung verdient der Umstand, daß der Stimmensatz vier verschiedene Continuo-Stimmen enthält. Eine der untransponierten Versionen weist detaillierte Generalbaßbezeichnung auf, so daß sie nicht von der Orgel, sondern von einem anderen Harmonieinstrument gespielt wurde.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

Die Hauptquellen für diese Kantate stellen Bachs eigenhändige Partitur sowie der originale Stimmensatz dar; beiden werden in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt. Bei der Uraufführung übernahm die Oboe die Obligatpartie in der Alt-Arie (zweiter Satz); bei der wohl 1730 erfolgten Wiederaufführung dagegen wurde hierfür eine Flöte eingesetzt. Diese Änderung scheint sich nicht aufführungspraktischen, sondern rein musikalischen Erwägungen zu verdanken, so daß auch wir bei unserer Einspielung eine Flöte verwendet haben. Im Unterschied zum ersten und zum dritten Satz, die man als musikalische Darstellungen der Größe des allmächtigen

Gottes verstehen mag, könnte die Flöte im zweiten Satz der Demut des Menschen im Angesicht Gottes Ausdruck verleihen.

© Masaaki Suzuki 2008

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 be-

sprochenen BCJ-Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Präfektur Oita/Japan geboren. Nach ihrem Abschluß an der Tokio Geijutsu Universität setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Sie hat Preise bei wichtigen Wett-

bewerben 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 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 Musik 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.

Der Tenor **Makoto Sakurada** schloß sein Gesangstudium an der Tokio Geijutsu Universität bei Tadahiko Hirano mit M.A. ab. Zu seinen weiteren Lehrern gehören Gianni Fabbrini in Bologna, William Matteuzzi und Gloria Banditelli. Er ist ein gefragter Oratoriensänger mit dem Schwerpunkt Barockmusik; seit 1995 arbeitet er mit Masaaki Suzuki und dem Bach Collegium Japan zusammen. Außerdem hat er mit Künstlern wie Wolfgang Sawallisch, Philippe Herreweghe und Sigiswald Kuijken gear-

beitet und gastiert regelmäßig als Opernsänger. 2002 erhielt er den Zweiten Preis beim Bruges International Early Music Concours.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. 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, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. 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 nous renvoient à la seconde moitié de 1725, à la troisième année donc de Johann Sebastian Bach au poste de cantor de Saint-Thomas à Leipzig. Alors que pour les deux années précédentes, des cantates ont été composées pour pratiquement tous les dimanches et tous les jours de fête, le concept de la tradition change radicalement au début de la troisième année : pour plusieurs dimanches et jours de fête, aucune cantate ne semble avoir été composée. Il semble que Bach ait présenté diverses œuvres, notamment plusieurs de Johann Ludwig Bach (1677-1731), un lointain parent de Meinig. Évidemment, on ne peut exclure non plus que pour quelque raison que ce soit, plusieurs œuvres de cette époque aient été perdues. Cependant, il est plus vraisemblable que Bach ne se soit plus adonné avec la même régularité à la composition de cantates. On ne retrouve une série de cantates composées régulièrement au cours de la troisième année qu'à la période des fêtes autour de Noël 1725/26 qui prend la forme de neuf cantates pour le temps de Noël jusqu'au troisième dimanche après l'Épiphanie. Les quatre cantates réunies ici ont été composées au cours des mois précédents. Deux d'entre elles, *Tue Rechnung! Donnerwort* [*Maudit calcul! Parole de tonnerre*] (BWV 168) et *Ihr, die euch von Christo nennet* [*Vous qui vous réclamez du Christ*] (BWV 164) ont été créées à quatre semaines d'intervalle et proviennent de la même source littéraire, l'*Evangelisches Andachtsopfer* [*Offrande d'offices évangéliques*] de Salomon Franck écrit en 1715 et affichent, tant au niveau du contenu que de la structure, une certaine parenté alors que les deux autres cantates apparaissent comme des œuvres isolées de nature différente.

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG
DER EHREN (LOUEZ LE SEIGNEUR, LE PUISSANT ROI
DE GLOIRE), BWV 137

La cantate *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* a vraisemblablement été créée le douzième dimanche après la Trinité, le 19 août 1725 mais plusieurs éléments laissent croire qu'elle pourrait dater de quelques semaines auparavant et qu'elle aurait en fait été créée à la Saint-Jean, le 24 juin de cette même année. Le texte fait de louanges et de remerciements ainsi que le somptueux orchestre qui inclue trompettes et timbales convient davantage à l'évangile de la fête de la Saint-Jean, (Luc 1, 57 à 80) qui évoque la naissance de Jean-Baptiste et le chant de louange de Zacharie (« Béné soit le Seigneur, le Dieu d'Israël ») qu'à celui du douzième dimanche après la Trinité, (Marc 7, 31 à 37), qui évoque la guérison du sourd-bègue.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren est une cantate-chorale de type particulier: dans celle-ci, le texte du cantique est repris tel quel plutôt que d'être partiellement organisé en une alternance de récitatifs et d'airs. Bach reprend les cinq strophes du cantique de Joachim Neander (1650-1680) et utilise dans tous les mouvements la mélodie connue, bien que dans une métrique différente. La décision de Bach de ne s'en tenir qu'à la mélodie et au texte original pourra sembler, au niveau compositionnel du moins, comme une limite imposée et un défi. On ne peut que s'émerveiller de la fantaisie et de la force formelle avec lesquelles il relève le défi qu'il s'est donné. Entre ses mains, la suite de cinq strophes se développe en une forme symétrique baroque: les mouvements extrêmes sont deux chœurs en do majeur alors que dans les mouvements intermédiaires, les quatre voix solistes se

manifestent dans des tonalités changeantes: l'alto et le ténor, en seconde et quatrième position accompagnés chacun par un instrument mélodique obligé, le soprano et la basse, dans le mouvement central de la cantate, accompagnés par un duo de hautbois.

La mélodie chorale joue un rôle dans chacun des cinq mouvements. Dans le chœur initial, avec le *cantus firmus* au soprano, elle constitue un pôle contraire à une vive ritournelle exposée d'abord par l'orchestre et dont le motif principal est repris par l'alto, le ténor et la basse et, lié par des passages du texte, introduit le premier, second et troisième vers présentés en *fugato*. Le troisième vers, « Kommet zu Hauf! » [Viens rejoindre la foule] constitue une exception alors que la polyphonie de l'écriture pour chœur au moyen de passages en blocs d'accords représente musicalement l'idée de la venue « en grand nombre ». Le *cantus firmus* apparaît sous une forme colorée et dans une métrique à neuf-huit dans l'air pour alto (que Bach transcrivit pour l'orgue en 1748/49 et intégrera au recueil des *Six chorals Schübler*) dans la tonalité de la dominante, sol majeur, imité par des motifs animés au violon avec lesquels Bach reprend l'image des ailes de l'aigle (« Adellers Fittichen »). Le duo rattache la tonalité parallèle de mi mineur au sol majeur de l'air d'alto alors que la tonalité mineure est en même temps motivée par le mot-clé de « souffrance » [Not] dans le troisième vers qui est également souligné de manière dramatique par des tournures chromatiques. Le recours au chromatisme apparaît dans la partie vocale alors que des réminiscences surviennent également aux hautbois. Dans l'air de ténor avec sa basse continue marquante, la voix se déploie riche de coloratures, à l'exception de six réminiscences isolées, très libres au niveau mélodique, pendant

que la mélodie du cantique est jointe par la trompette. La tonalité de do majeur du *cantus firmus* établit un contraste frappant au la mineur de l'air. La strophe conclusive apparaît sous une forme compacte à huit voix à laquelle les timbales et les trompettes traitées librement confèrent un somptueux éclat de fête.

TUE RECHNUNG ! DONNERWORT (MAUDIT CALCUL ! PAROLE DE TONNERRE), BWV 168

Cette cantate qui a recours à un livret de Salomon Franck (1659-1725) fut créée le neuvième dimanche après la Trinité, le 29 juillet 1725 à Leipzig. Elle se réfère étroitement à l'évangile du jour, Luc 16, 1 à 9, qui raconte la parabole de l'intendant infidèle. Le texte de la bible évoque un intendant malhonnête de qui son maître souhaitait retirer la gérance et qui, conscient de la menace de congédiement, se fait rapidement des amis parmi les débiteurs de son maître qui pourront l'accueillir chez eux. Le livret de la cantate voit les chrétiens dans le rôle de l'intendant infidèle mais qui tourne les yeux vers Jésus, « le garant qui enlève toutes les dettes » [den Bürgen, der alle Schulden abgetan] (quatrième mouvement) et exige une gestion « prudente » [klüglichen] qui utilise « Mammon » pour faire le bien et se garantir une fin heureuse et une place au ciel. La métaphore utilisée par Franck pourra heurter nos oreilles pour son mercantilisme mais, manifestement, celle-ci ne dérangea pas plus Bach que les mélomanes de cette métropole du commerce qu'était Leipzig.

Les mots de « Maudit calcul » [Tue Rechnung !] du premier air proviennent textuellement de la bible. Bach, avec les cordes animées, confère un ton dramatique ; la basse solo menace, réclame et exige. Dans un contraste violent survient le récitatif de

ténor. Les deux hautbois d'amour qui accompagnent ne semblent d'abord que soutenir la basse continue retenue mais vers la fin du mouvement, ceux-ci deviennent illustratifs et évoquent la chute des montagnes et l'éclair violent. L'agréable air de ténor à propos du « capital » et de l'« intérêt » relie la voix et le hautbois d'amour à un mouvement en trio dansant et souple. Sur un modèle de danse, la ritournelle à la basse continue donne également le ton au duo « Herz, zerreiß des Mammons Kette » [Cœur, brisons les chaînes du mal] avec un rythme pointé évocateur alors que le rythme utilisé est celui d'une gigue d'un type particulier : la canarie. Les voix supérieures se meuvent indépendamment du rythme dans une écriture élaborée, souvent sous forme de canon. Il n'aura pas échappé aux auditeurs les plus attentifs de Leipzig comment le cantor de Saint-Thomas illustre le mot de « zerreiß » [brisons] avec la pause qui suit immédiatement, le mot de « Kette » [chaînes] au moyen de coloratures liées et syncopées et comment il souligne le mot de « Sterbebette » [lit de mort] par des turbulences harmoniques.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD (CAR DIEU EST REMPART ET BOULIER), BWV 79

Cette cantate a été créée le 31 octobre 1725, à l'occasion de la fête de la Réformation qui commémore la proclamation des thèses de Martin Luther, le 31 octobre 1517, l'événement déclencheur de la Réforme. Le librettiste anonyme ne s'approche guère de l'évangile du jour, Apocalypse 14, 6 à 8, mais se consacre à l'occasion de la fête et lie ses propres vers à un passage de l'Ancien Testament pour son introduction, Psaumes 84, 12, et deux strophes de cantiques évangéliques classiques, *Nun danket alle Gott* [Rendez tous gloire à Dieu] de Martin Rinckart

(vers 1630) et «Erhalt uns in der Warheit» [Garde-nous dans la vérité] du cantique *Nun lasst uns Gott dem Herren* [Rendons grâce à Dieu, notre Seigneur] de Ludwig Heimbold (1575). Le premier des deux cantiques était traditionnellement chanté par l'assemblée le jour de la fête de la Réformation après le prêche.

Bach s'est inspiré du livret pour produire une musique festive opulente alors que les cors et les timbales rehaussent l'éclat du chœur introductif et les autres mouvements choraux. La musique est d'un accès aisé et se passerait presque de commentaires. Le rayonnant chœur d'entrée est sans égal en ce qui concerne l'ampleur et la complexité. La construction musicale est caractérisée en grande partie par deux thèmes exposés par l'introduction instrumentale fouillée : un thème solennel, à l'allure de marche, exposé par les cors et les timbales et un contresujet animé fait d'une note répétée à sept reprises. Alors que le premier thème sert principalement d'entracte, le second sert avant tout de contrepoint au chœur avant d'être simplifié aux mots de «er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen» [il ne refusera pas le bonheur à ceux qui sont pieux] pour être traité en fugue par le chœur.

Bach réserve une surprise aux auditeurs avec le choral «Nun danket alle Gott» : le thème des cors du mouvement initial revient à nouveau mais renouvelé en même temps que l'on entend la mélodie au chœur. Avant même le début de la composition du chœur initial, Bach a dû prévoir cette combinaison avec la mélodie au chœur. Les deux airs de la cantate ont chacun leur propre caractère : l'air d'alto dans lequel la partie vocale et la partie instrumentale sont construites sur le même noyau théma-tique mais développées différemment, tout comme

le duo de soprano et de basse avec son contresujet entre les deux parties vocales en majeure partie homophones et le thème au violon aux contours prononcés qui apparaît d'abord comme un épisode puis, dans une écriture de plus en plus dense, combiné aux voix.

Bach a de nouveau interprété cette cantate quelques années plus tard, probablement en 1730. Les deux parties de hautbois ont été enrichies de deux flûtes traversières alors que le hautbois dans l'air d'alto a été remplacé par la flûte. Pour nous donner une idée de l'estime que Bach portait à cette œuvre, mentionnons que plus tard, en 1738/39, il reprendra le chœur d'entrée et le duo et leur donnera un nouveau texte et remaniera la forme de manière significative pour les inclure dans sa *Messe en sol majeur* BWV 236 alors que l'air d'alto sera repris dans celle en la majeur BWV 234.

IHR, DIE IHR EUCH VON CHRISTO NENNET
(VOUS QUI VOUS RÉCLAMEZ DU CHRIST), BWV 164
La musique pour le treizième dimanche après la Trinité, le 26 août 1725, a été composée à partir de l'*Evangelisches Andachtsopfer* de Salomon Franck, comme ce fut le cas pour *Tue Rechnung! Donnerwort*. Ici aussi, Franck relie son livret à l'évangile du jour, Luc 10, 23 à 37 qui relate la célèbre parabole du bon Samaritain. Un voyageur est dépouillé, roué de coups et laissé à demi-mort. Un prêtre passe par là, le voit et passe outre. Après lui, un lévite (serviteur du temple) fait la même chose. Puis passe un Samaritain (un peuple alors méprisé des Juifs). Pris de pitié, il soigne ses blessures avec de l'huile et du vin et prend soin de lui. Le thème de la cantate est la miséricorde du chrétien. Le point de départ est une question directement adressée à la

communauté : vous qui vous appelez chrétien, qu'en est-il de votre miséricorde ? Ou alors, pour reprendre les mots de Franck : « Vous qui vous réclamez du Christ, / où trouve-t-on la miséricorde ? »

Bach attribue à cette question dans l'air d'ouverture une expression violente. La tête du thème, affirmée, qui apparaît dans la partie de ténor aux mots de « Ihr, die euch von Christo nennet » traverse les cordes animées. Parfois, le thème apparaît sous une forme canonique étroitement organisée dans laquelle les voix se renforcent l'une l'autre par opposition. Le récitatif de basse renvoie à la promesse soulignée de manière solennelle dans une arioso : « Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfassen, / die sollen vor Gericht Barmherzigkeit erlangen » [Ceux qui embrassent leur prochain avec miséricorde / obtiendront miséricorde quand ils arriveront au Jugement] des béatitudes du Sermon sur la montagne (Matthieu, 5, 7) et présente, tel un rappel, un miroir critique aux auditeurs dans lequel le prêtre et le lévite apparaissent comme les portraits de « chrétiens sans cœur ». L'air d'alto accompagné par les deux flûtes chante un chant de louange dans une lumière tamisée à l'amour et à la miséricorde fait de gestes mélodiques expressifs et de motifs soupirants. Le duo de soprano et de basse encourage avec énergie l'amour quotidien avec les mots de « Händer, die sich nicht verschließen, / wird der Himmel aufgetan » [Aux mains qui ne se ferment pas, tout le ciel sera offert] et, comme dans le mouvement initial, chaque voix renforce l'autre par des répétitions dans une forme canonique serrée.

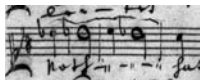
© Klaus Hofmann 2008

NOTES DE LA PRODUCTION

LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137

Le matériel principal de cette cantate se compose des quinze parties originales conservées aux Archives Bach à Leipzig. Le manuscrit de Bach de la partition complète a été perdu.

Des symboles ondulés, semblables à une liaison apparaissent fréquemment dans les parties de soprano et de basse du troisième mouvement, *Aria (Duetto)*, mais leur signification demeure incertaine :



La ligne apparaît en conjonction avec le mot de « Not » [souffrance] dans le texte et presque toujours en des endroits où le mouvement mélodique progresse par demi-ton. Le même symbole apparaît également dans le sixième mouvement de la première version du *Magnificat* et le trente-cinquième mouvement de la *Passion selon Saint-Jean* et sont mis en relation dans chaque cas avec des passages dans le texte qui incluent les mots de « timentibus eum » [ceux qui le craignent] et « tot » [mort].

On pourrait croire que ce symbole indique la présence d'un vibrato (voir Greta Moens-Haenen : *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1988, pp. 244) mais il pourrait également indiquer un *tremolo* à la ma-

nière d'une répétition continue de la même note. Par exemple, dans le *Magnificat*, le symbole apparaît dans le sixième mouvement (mesure 31) de la première version (celle en mi bémol majeur) alors que dans les versions suivantes, il est remplacé par la répétition de trois notes à la même hauteur reliées par une liaison. Peu importe ce qu'il signifie, il est clair que la progression chromatique réclame un mode particulier d'expression.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168

Le matériel principal de cette œuvre se compose de la partition complète de la main de Bach conservée dans la collection de la Bibliothèque nationale à Berlin et des parties originales, conservées dans les collections de trois institutions, notamment l'Université Princeton aux États-Unis. Il est intéressant de noter que ces parties comprennent quatre parties de continuo différentes. L'une des versions non-transposées contient un chiffrage élaboré qui indique qu'elle se destinait à une interprétation par un instrument harmonique autre que l'orgue.

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

Le matériel principal de cette œuvre comprend la partition complète de la main de Bach et les parties originales, toutes conservées à la Bibliothèque nationale à Berlin. L'instrument obligé dans l'air d'alto qui compose le second mouvement était, à la création, le hautbois mais la flûte tint cette partie lorsque l'œuvre fut jouée à nouveau en 1730. Il semble que ce changement ait été fait pour des raisons musicales plutôt que pour des raisons liées aux circonstances de l'interprétation. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser la flûte pour notre propre interprétation.

Contrairement aux premier et troisième mouvements où l'on peut percevoir la représentation musicale de la majesté de Dieu tout-puissant, dans le second mouvement, le recours à la flûte rend possible l'expression de l'humilité de l'homme devant Dieu.

© *Masaaki Suzuki 2008*

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2008, en était toujours le directeur musical, dans le but de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach et une autre à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, à Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Ora-*

torio 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 BCI acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux Etats-Unis. En 2008, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment

l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

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

Robin Blaze 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 (*Xerses*), Hamor (*Jephta*)

ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

Le ténor **Makoto Sakurada** a obtenu un diplôme de maîtrise à l'Université Geijutsu de Tokyo sous Tadahiko Hirano. Parmi ses autres professeurs, on compte Ganni Fabbrini à Bologne, William Matteuzzi et Gloria Banditelli. Il se produit fréquemment en tant que soliste dans des interprétations d'oratorio, particulièrement de l'époque baroque. Depuis 1995, il travaille régulièrement avec Masaaki Suzuki et le Bach Collegium Japan. Il travaille également avec Wolfgang Sawallisch, Philippe Herreweghe et Sigiswald Kuijken. Il se produit régulièrement à l'opéra et remporte le second prix au Concours international de musique ancienne de Bruges en 2002.

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 où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. 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.



LOBE DEN HERREN, DEN MÄCHTIGEN KÖNIG DER EHREN, BWV 137

*(The established version of this hymn
by Catherine Winkworth, 1863)*

1. CORO

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren,
Meine geliebete Seele, das ist mein Begehren.
Kommet zu Hauf, Psalter und Harfen, wacht auf!
Lasset die Musicam hören.

2. ARIA *Alt*

Lobe den Herren, der alles so
herrlich regieret,
Der dich auf Adellers Fittichen sicher geführt,
Der dich erhält, wie es dir selber gefällt;
Hast du nicht dieses verspüret?

3. ARIA *Sopran, Baß*

Lobe den Herren, der künstlich und fein
dich bereitet,
Der dir Gesundheit verliehen, dich
freundlich geleitet;
In wie viel Not hat nicht der gnädige Gott
Über dir Flügel gebreitet!

4. ARIA *Tenor*

Lobe den Herren, der deinen Stand
sichtbar gesegnet,
Der aus dem Himmel mit Strömen der Liebe geregnet;
Denke dran, was der Allmächtige kann,
Der dir mit Liebe beegnet.

5. CHORAL

Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen!
Alles, was Odem hat, lobe mit
Abrahams Samen!
Er ist dein Licht, Seele, vergiss es ja nicht;
Lobende, schließe mit Amen!

1. CHORUS

Praise to the Lord, the Almighty, the King of creation!
O my soul, praise Him, for He is thy health and salvation!
All ye who hear, now to His temple draw near;
Praise Him in glad adoration.

2. ARIA *Alto*

Praise to the Lord, who over all things so
wondrously reigneth,
Shelters thee under His wings, yea, so gently sustaineth!
Hast thou not seen how thy desires ever have been
Granted in what He ordaineth?

3. ARIA *Soprano, Bass*

Praise to the Lord, who hath fearfully, wondrously,
made thee;
Health hath vouchsafed and, when heedlessly falling,
hath stayed thee.
What need or grief ever hath failed of relief?
Wings of His mercy did shade thee.

4. ARIA *Tenor*

Praise to the Lord, who doth prosper thy work and
defend thee;
Surely His goodness and mercy here daily attend thee.
Ponder anew what the Almighty can do,
If with His love He befriend thee.

5. CHORALE

Praise to the Lord, O let all that is in me adore Him!
All that hath life and breath, come now with praises
before Him.
Let the Amen sound from His people again,
Gladly for aye we adore Him.

TUE RECHNUNG! DONNERWORT, BWV 168

6 1. ARIA *Baß*

Tue Rechnung! Donnerwort,
Das die Felsen selbst zerspaltet,
Wort, wovon mein Blut erkaltet!
Tue Rechnung! Seele, fort!
Ach, du mußt Gott wiedergeben
Seine Güter, Leib und Leben.
Tue Rechnung! Donnerwort!

7 2. RECITATIVO *Tenor*

Es ist nur fremdes Gut,
Was ich in diesem Leben habe;
Geist, Leben, Mut und Blut
Und Amt und Stand ist meines Gottes Gabe,
Es ist mir zum Verwalten
Und treulich damit hauszuhalten
Von hohen Händen anvertraut.
Ach! aber ach! mir graut,
Wenn ich in mein Gewissen gehe
Und meine Rechnungen so voll Defekte sehe!
Ich habe Tag und Nacht
Die Güter, die mir Gott verliehen,
Kaltsinnig durchgebracht!
Wie kann ich dir, gerechter Gott, entfliehen?
Ich rufe flehentlich:
Ihr Berge fallt! ihr Hügel decket mich
Vor Gottes Zorngerichte
Und vor dem Blitz von seinem Angesichte!

8 3. ARIA *Tenor*

Kapital und Interessen,
Meine Schulden groß und klein
Müssen einst verrechnet sein.
Alles, was ich schuldig blieben,
Ist in Gottes Buch geschrieben
Als mit Stahl und Demantstein.

1. ARIA *Bass*

Give an account! Thunderous word,
So even the rocks may split asunder,
A word that makes my blood run cold!
Give an account! Soul, away!
Oh, you must return to God
His goods, his body and his life.
Give an account! Thunderous word!

2. RECITATIVE *Tenor*

They are but external possessions,
Those which I have in this life;
Spirit, life, courage, blood,
Position and status: these are a gift from my God,
It is placed under my control
And for me to use faithfully
By hands from on high.
Oh, but oh! I am afraid
When I examine my conscience
And see so many faults in my accounts!
Day and night
I have nonchalantly consumed
The gifts that God gave me!
How can I escape from you, just God?
I call imploringly:
Fall, ye mountains! Hills, shield me
From God's wrathful trial
And from the lightning from His face!

3. ARIA *Tenor*

Capital and interest,
My debts great and small
Must once be reckoned.
Everything that I owe
Is written in God's book
As though with steel and diamond.

9 4. RECITATIVO *Baß*

Jedoch, erschrocknes Herz, leb und verzage nicht!
Tritt freudig vor Gericht!
Und überführt dich dein Gewissen,
Du werdest hier verstummen müssen,
So schau den Bürgen an,
Der alle Schulden abgetan!
Es ist bezahlt und völlig abgeführt,
Was du, o Mensch, in Rechnung schuldig blieben;
Des Lammes Blut, o großes Lieben!
Hat deine Schuld durchstrichen
Und dich mit Gott verglichen.
Es ist bezahlt, du bist quittiert!
Indessen,
Weil du weißt,
Dass du Haushalter seist,
So sei bemüht und unvergessen,
Den Mammon klüglich anzuwenden,
Den Armen wohlzutun,
So wirst du, wenn sich Zeit und Leben enden,
In Himmelschütten sicher ruhn.

10 5. ARIA *Sopran, Alt*

Herz, zerreiß des Mammons Kette,
Hände, streuet Gutes aus!
Machet sanft mein Sterbebette,
Bauet mir ein festes Haus,
Das im Himmel ewig bleibt,
Wenn der Erde Gut zerstäubet.

11 6. CHORAL

**Stärk mich mit deinem Freudengeist,
Heil mich mit deinen Wunden,
Wasch mich mit deinem Todesschweiß
In meiner letzten Stunden;
Und nimm mich einst, wenn dirs gefällt,
In wahren Glauben von der Welt
Zu deinen Auserwählten.**

4. RECITATIVE *Bass*

And yet, o terrified heart, live and do not despair!
Come joyfully before the court!
And if your conscience overcomes you,
If you must fall silent here,
Then look at your guarantor,
Who has cancelled all your debt!
It is paid and fully discharged,
That which you, o man, did owe;
The blood of the Lamb, great love,
Has cancelled your debt
And made you like unto God.
It is paid, you are free!
Meanwhile,
Because you know
That you are a steward,
Be assiduous and do not forget
To make prudent use of Mammon,
To do good to the poor,
Then, when your time and life are over,
You will repose safely in heaven's protection.

5. ARIA *Soprano, Alto*

O heart, tear asunder Mammon's fetters,
O hands, dispense goodness!
Make my deathbed soft,
Build me a strong house
That will remain in heaven forever,
When earthly goods turn to dust.

6. CHORALE

**Strengthen me with your spirit of joy,
Heal me with your wounds,
Wash me with the sweat of your death,
In my final hours;
And then take me, when you wish to do so,
In true faith, from the world,
To be among your chosen ones.**

GOTT DER HERR IST SONN UND SCHILD, BWV 79

12 1. (CORO)

Gott der Herr ist Sonn und Schild. Der Herr gibt Gnade und Ehre, er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen.

13 2. ARIA *Alt*

Gott ist unsre Sonn und Schild!
Darum rühmet dessen Güte
Unser dankbares Gemüte,
Die er für sein Häuflein hegt.
Denn er will uns ferner schützen,
Ob die Feinde Pfeile schnitzen
Und ein Lästehund gleich billt.

14 3. CHORAL

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
Der große Dinge tut
An uns und allen Enden,
Der uns von Mutterleib
Und Kindesbeinen an
Unzählig viel zugut
Und noch itzund getan.

15 4. RECITATIVO *Baß*

Gottlob, wir wissen
Den rechten Weg zur Seligkeit;
Denn, Jesu, du hast ihn uns durch dein Wort gewiesen,
Drum bleibt dein Name jederzeit gepriesen.
Weil aber viele noch
Zu dieser Zeit
An fremdem Joch
Aus Blindheit ziehen müssen,
Ach! so erbarme dich
Auch ihrer gnädiglich,
Dass sie den rechten Weg erkennen
Und dich bloß ihren Mittler nennen.

1. (CHORUS)

For the Lord God is a sun and shield: the Lord will give grace and glory: no good thing will he withhold from them that walk uprightly.

2. ARIA *Alto*

God is our sun and shield!
Therefore may our grateful spirit
Praise His goodness,
Which he nurtures for His flock.
For he wishes further to protect us
Though our enemies sharpen their arrows
And a blasphemous dog is barking.

3. CHORALE

Now thank we all our God
With heart and hands and voices,
Who wondrous things hath done,
In whom his world rejoices;
Who from our mother's arms
Hath blessed us on our way
With countless gifts of love,
And still is ours today.

4. RECITATIVO *Bass*

Praise God, we know
The right way to blessedness;
For, Jesus, you have shown it to us through your word,
Therefore may your name always be praised.
But because many people still
At this time
Through blindness must
Bear a foreign yoke,
Oh, take pity
On them too, with mercy,
So that they may recognize the right way
And name you alone as their mediator.

16 5. ARIA *Sopran, Baß*

Gott, ach Gott, verlass die Deinen
Nimmermehr!
Laß dein Wort uns helle scheinen;
Obgleich sehr
Wider uns die Feinde toben,
So soll unser Mund dich loben.

17 6. CHORAL

**Erhalt uns in der Wahrheit,
Gib ewigliche Freiheit,
Zu preisen deinen Namen
Durch Jesum Christum. Amen.**

5. ARIA *Soprano, Bass*

God, oh God, leave your people
Nevermore!
May your word shine brightly for us;
Although greatly
Our foes rage against us,
Our mouths should praise you.

6. CHORALE

**Keep us in the truth,
Grant us eternal freedom,
To praise your name
Through Jesus Christ. Amen.**

IHR, DIE IHR EUCH VON CHRISTO NENNET, BWV 164

18 1. [ARIA] Tenor

Ihr, die ihr euch von Christo nennet,
Wo bleibt die Barmherzigkeit,
Daran man Christi Glieder kennet?
Sie ist von euch, ach, allzu weit.
Die Herzen sollten liebeich sein,
So sind sie härter als ein Stein.

19 2. RECITATIVO Baß

Wir hören zwar, was selbst die Liebe spricht:
Die mit Barmherzigkeit den Nächsten hier umfängen
Die sollen vor Gericht
Barmherzigkeit erlangen.
Jedoch, wir achten solches nicht!
Wir hören noch des Nächsten Seufzer an!
Er klopft an unser Herz; doch wirts nicht aufgetan!
Wir sehen zwar sein Händeringen,
Sein Auge, das von Tränen fließt;
Doch läßt das Herz sich nicht zur Liebe zwingen.
Der Priester und Levit,
Der hier zur Seite tritt,
Sind ja ein Bild liebloser Christen;
Sie tun, als wenn sie nichts von fremdem Elend wüssten,
Sie gießen weder Öl noch Wein
Ins Nächsten Wunden ein.

20 3. ARIA Alt

Nur durch Lieb und durch Erbarmen
Werden wir Gott selber gleich.
Samaritergleiche Herzen
Lassen fremden Schmerz sich schmerzen
Und sind an Erbarmung reich.

1. [ARIA] Tenor

You who call yourselves Christians,
Where is the mercy
By which we know Christ's followers?
Alas, it is too absent from you.
Your hearts should be full of love,
But they are harder than stone.

2. RECITATIVO Bass

Yet we hear what love itself says:
Those who with mercy here embrace their neighbour
Will, before their judge,
Also receive mercy.
But we pay no heed to such things!
We simply hear our neighbour's sighs!
He knocks on our heart; but it is not opened!
True, we see him wringing his hands,
His eyes flowing with tears;
But out heart will not let itself be moved to love.
The priest and the Levite,
Who here pass by on the other side,
Are indeed an image of loveless Christians;
They pretend to know nothing of others' misery,
Neither oil nor wine do they pour
Upon the wounds of their neighbour.

3. ARIA Alto

Only through love and through pity
Will we become like God.
Hearts like that of the Samaritan
Are pained by the pains of others
And are rich in compassion.

21 4. RECITATIVO *Tenor*

Ach, schmelze doch durch deinen Liebesstrahl
Des kalten Herzens Stahl,
Dass ich die wahre Christenliebe,
Mein Heiland, täglich übe,
Dass meines Nächsten Wehe,
Er sei auch, wer er ist,
Freund oder Feind, Heid oder Christ,
Mir als mein eignes Leid zu Herzen allzeit gehe!
Mein Herz sei liebreich, sanft und mild,
So wird in mir verklärt dein Ebenbild.

22 5. ARIA *Sopran, Baß*

Händen, die sich nicht verschließen,
Wird der Himmel aufgetan.
Augen, die mitleidend fließen,
Sieht der Heiland gnädig an.
Herzen, die nach Liebe streben,
Will Gott selbst sein Herze geben.

23 6. CHORAL

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad!
Den alten Menschen kränke,
Dass der neu' leben mag
Wohl hier auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und Gdanken habn zu dir.

4. RECITATIVE *Tenor*

Oh, melt with the radiance of your love
The steel of the cold heart,
So that, my Saviour, I may every day
Practise true Christian love,
So that my neighbour's pain,
Whoever he may be,
Friend or foe, heathen or Christian,
Should afflict my heart as though it were my own!
If my heart is full of love, gentle and mild,
Then your likeness will be transfigured in me.

5. ARIA *Soprano, Bass*

For hands that do not remain clasped shut
Heaven will stand open.
Eyes that weep with compassion
Are regarded mercifully by the Saviour.
To hearts that strive for love
God will himself give his heart.

6. CHORALE

Kill us with your goodness,
Awaken us through your mercy!
Make the old man sick
So that the new man may live
Here indeed on this earth,
[Our] minds and all [our] desires
And thoughts may be directed towards you.

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

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recorded in June 2007 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Hans Kipfer

Sound engineer: Matthias Spitzbarth

Digital editing: Piotr Furmanczyk

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamic 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, © Masaaki Suzuki 2008

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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.

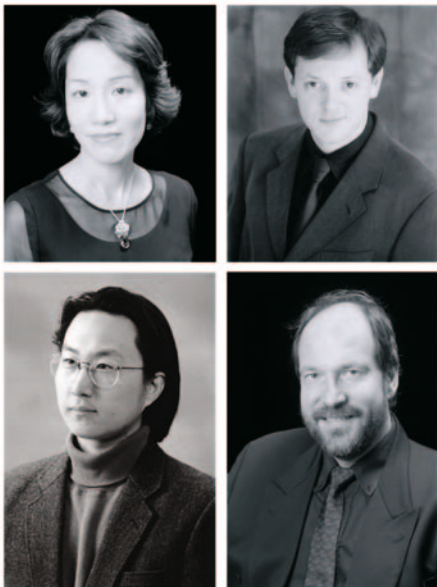
If we have no representation in your country, please contact:

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-1671 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Yukari Nonoshita – Robin Blaze
Makoto Sakurada – Peter Kooij