



# BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

## CANTATAS 54 · LEIPZIG 1730S–40S

### WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100 20'08

Ohne Bestimmung / Unspecified occasion (c. 1734/35). Text: Samuel Rodigast 1674  
*Corno I, II, Timpani, Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*

- 1 Versus 1 [Chorus]. *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 4'27
- 2 Versus 2 Duetto (Alto, Tenore). *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 2'55
- 3 Versus 3 [Aria] (Soprano). *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 4'45
- 4 Versus 4 [Aria] (Basso). *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 3'20
- 5 Versus 5 [Aria] (Alto). *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 2'49
- 6 Versus ultimus [Choral]. *Was Gott tut, das ist wohlgetan ...* 1'48

### WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14 14'39

Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphania (30. Januar 1735). Text: anon.; [1, 5] Martin Luther  
*[Tromba], Corno, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*

- 7 1. [Chorus]. *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit ...* 5'01
- 8 2. Aria (Soprano). *Unsre Stärke heißt zu schwach ...* 4'10
- 9 3. Recitativo (Tenore). *Ja, hält es Gott nur zugeben ...* 0'45
- 10 4. Aria (Basso). *Gott, bei deinem starken Schützen ...* 3'46
- 11 5. Choral. *Gott Lob und Dank, der nicht zugab ...* 0'54

### GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197 28'37

Trauung / Wedding (1736/37?). Text: anon.; [5] Martin Luther 1524; [10] after Georg Neumark 1657  
*Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Bassono obbligato, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*

#### [ERSTER TEIL / PART ONE]

- 12 1. [Chorus]. *Gott ist unsre Zuversicht ...* 5'56
- 13 2. Recitativo (Basso). *Gott ist und bleibt der beste Sorger ...* 1'13

14	3. Aria (Alto). <i>Schläfert allen Sorgenkummer ...</i>	7'07
15	4. Recitativo (Basso). <i>Drum folget Gott und seinem Triebe ...</i>	0'44
16	5. Choral. <i>Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst ...</i>	0'56
POST COPULATIONEM [ZWEITER TEIL / PART TWO]		
17	6. Aria (Basso). <i>O du angenehmes Paar ...</i>	5'23
18	7. Recitativo (Soprano). <i>So wie es Gott mit dir ...</i>	1'27
19	8. Aria (Soprano). <i>Vergnügen und Lust ...</i>	4'01
20	9. Recitativo (Basso). <i>Und dieser frohe Lebenslauf ...</i>	0'47
21	10. Choral. <i>So wandelt froh auf Gottes Wegen ...</i>	0'53

## EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a (fragment) 11'30

Kantate zum 1. Weihnachtstag (Uraufführung: 25. Dezember 1728?)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728/29; [7] Caspar Ziegler 1697

*Flauto traverso I, II, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Violoncello o Fagotto, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*

22	4. Aria (Alto). <i>O! du angenehmer Schatz ...</i> ed. Diethard Hellmann ( <i>Hänssler Verlag</i> )	5'17
23	5. Recitativo (Basso). <i>Das Kind ist mein ...</i>	1'23
24	6. Aria (Basso). <i>Ich lasse dich nicht ...</i>	3'51
25	7. Choral. <i>Wohlan! so will ich mich ...</i>	0'57

TT: 75'40

## BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

*Vocal & instrumental soloists:*

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · DAMIEN GUILLON *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

JEAN-FRANÇOIS MADEUF *trumpet* · KIYOMI SUGA *flauto traverso*

MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore* · YUKIKO MURAKAMI *bassoon*

NATSUMI WAKAMATSU *violin*

## BACH COLLEGIUM JAPAN

### CHORUS

Soprano: **Hana Blažková** · Minae Fujisaki · Yoshie Hida · Aki Matsui  
Alto: **Damien Guillon** · Hiroya Aoki · Yumi Nakamura · Tamaki Suzuki  
Tenore: **Gerd Türk** · Yusuke Fujii · Satoshi Mizukoshi · Yosuke Taniguchi  
Basso: **Peter Koopj** · Daisuke Fujii · Toru Kaku · Chiyuki Urano

### ORCHESTRA

Tromba I / Corno I: Jean-François Madeuf [Trumpet in B flat in BWV 14/2]  
Tromba II / Corno II: Gilles Rapin  
Tromba III: Hidenori Saito  
Timpani: Rizumu Sugishita  
Flauto traverso I: Kiyomi Suga  
Flauto traverso II: Kanae Kikuchi  
Oboe I / Oboe d'amore I: Masamitsu San'nomiya  
Oboe II / Oboe d'amore II: Atsuko Ozaki  
Violino I: Natsumi Wakamatsu *leader* [BWV 197/6 solo] · Paul Herrera · Yuko Takeshima  
Violino II: Azumi Takada [BWV 197/6 solo] · Yukie Yamaguchi · Ayaka Yamauchi  
Viola: Hiroshi Narita · Mika Akiha

### Continuo

Violoncello: Hidemi Suzuki  
Violone: Seiji Nishizawa  
Bassono: Yukiko Murakami  
Cembalo: Masato Suzuki  
Organo: Naoko Imai

## WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100 (WHAT GOD DOES IS WELL DONE)

This cantata from 1734–35, based on the well-known hymn by the poet Samuel Rodigast (1649–1708) is the last of three works bearing the same title: in 1724 Bach had written a chorale cantata for the fifteenth Sunday after Trinity (BWV 99), and in 1726 his cantata for the 21st Sunday after Trinity had started with the first strophe of this hymn (BWV 98). The setting from 1734–35, another chorale cantata, differs fundamentally from its elder sister because not just the outer movements but also the inner ones (Nos 2–5) are based on the original wording of the hymn (most of the chorale cantatas from 1724–25 used adaptations).

Unlike its similarly named predecessors, this cantata does not provide any information as to its purpose. Its lavish scoring, however, suggests that it was written for a particularly festive occasion.

For the introductory chorus, Bach reused the first movement of the 1724 cantata, expanding the score to include timpani and a pair of horns. The hymn melody is in the soprano, which always enters first and is then accompanied by very simple writing for the three lower vocal parts. The orchestra has an especially prominent role in the musical events, with one small but colourful group of instruments – flute, oboe d’amore, first violin and continuo – that regularly stands apart from the rest. The entire movement is characterized by festive splendour and the joy of music-making.

The four inner strophes, all set as arias, show Bach’s concern for variety of musical character, of vocal forces and instrumental colour, of metre, key and structure. The second movement takes the form of a duet between two closely woven imitative voices (alto and tenor) above a basso continuo that pro-

gresses in rhythmically even scale motion. The following soprano aria, in B minor, strikes a pensive note; the characteristic dotted rhythms of a siciliano are combined with flute cascades of unprecedented virtuosity. The emotion of joyful certainty dominates much of the fourth movement, a bass aria. With its syncopated melody and gossamer string writing (with constant broken triads after the beat) it comes across as decidedly fashionable. By contrast the fifth movement is elegiac, a duet for alto and oboe d’amore full of wide-ranging, arching melodies, in E minor; its text refers to the ‘bitter chalice’ but also to the ‘sweet consolation’ that eases all pains.

For the concluding chorus, Bach once again turned to an earlier work: the end of the first part of the cantata *Die Elenden sollen essen* (*The meek shall eat*), BWV 75 (1723). In the original, simple, homophonically set chorale lines alternate with a memorable orchestral ritornello. Again, Bach has added horns and timpani – and, clearly with the intention of establishing them as an independent group of instruments, he has included some bars specifically for them.

## WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14 (IF GOD WERE NOT WITH US AT THIS TIME)

This cantata for the fourth Sunday after Epiphany in 1735 is a late addition to Bach’s unfinished chorale cantata year of 1724–25. Soon after breaking off this project Bach started to fill in the gaps that remained but – as with BWV 100 – he generally used the hymn texts in their original form. In the case of the hymn upon which this cantata is based, however, this would have been impossible, as it had only three strophes. The expansion of the middle strophe into a three-movement sequence – aria, recitative, aria – thus required a certain amount of skill. The identity of the person to whom Bach entrusted this task is unknown.

The original hymn text was by Martin Luther (1483–1546) and is in turn based on Psalm 124. This psalm praises God as a provider of help at times of need or when we are threatened by enemies: 'If it had not been the Lord who was on our side, when men rose up against us: then they had swallowed us up quick, when their wrath was kindled against us: then the waters had overwhelmed us, the stream had gone over our soul'. The adaptation ends: 'Wir wärn als die ein Flut ersäuft / und über die groß Wasser läuft / und mit Gewalt verschwemmet' ('We would be like those drowned by a flood, / Over whom the mighty water flows / and submerges with violence'). This passage was evidently the reason for selecting this hymn for the cantata for the fourth Sunday after Epiphany: on this day, the gospel reading is Matthew 8:23–27, telling how Jesus and his disciples are caught in a storm on the Sea of Galilee, but Jesus calms the winds and the waves.

The cantata's opening chorus may have surprised the more receptive members of Bach's audience who a few weeks earlier, at the turn of the year 1734/35, had experienced the *Christmas Oratorio* with its joyful musical splendour. Compared with that, the chorus in the cantata, with its motet-like structure, appears strict and introverted. All seven melody lines of the cantus firmus are prepared in the choir by counter-fugues on a theme that is taken in each case from the chorale melody – in other words, the theme is always answered by its inversion. In this respect Bach's music belongs to the 'highest order' of counterpoint, anticipating his late music, especially *Die Kunst der Fuge*. The structure of the opening chorus alludes to Bach's preferred scheme from 1724–25, but at the same time distances itself to some extent from it. As in so many of these movements, the cantus firmus is presented line by line. A novelty here, though, is that

it is heard in purely instrumental form – horn and oboes. It is also striking that the melody is transformed from duple to triple time, provided with all sorts of passing notes and trills, and sometimes even chromatically altered. The choral writing is also coloured by chromaticism right from the outset, thus leading us into the emotional areas of danger and threat.

By contrast, the following soprano aria oozes confidence. It concerns individual weakness and the dependable support of God. Tumultuous motifs in the orchestra suggest battle situations, and the highly virtuosic horn writing with its signal-like ideas contributes a tone of heroism.

The tenor recitative is about dangers that have been overcome with God's help. Referring to the above-mentioned passages from the psalm and chorale, the text runs: 'Es hätt uns ihre Wut wie eine wilde Flut und als beschäumte Wasser überschwemmet' ('Their fury would have submerged us like a wild torrent and like the foaming waters'). Bach illustrates this impressively with wild activity in the continuo.

In the bass aria, Bach clothes the praise of the divine protector in a dense web of musical imitation. The vocal part contrasts at first with the thematically independent trio (two oboes and continuo). The vocal and instrumental lines are more closely related in the middle part of the aria, however, where the 'wilden Wellen' ('wild waves') are once again illustrated by means of lively coloraturas.

The final chorale rounds off the cantata with rich harmonies and all the parts in lively motion.

## GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197

(GOD IS OUR CONFIDENCE)

'In diebus Nuptiarum' – for a wedding – Bach observes in the title of this score, composed in 1736–37;

but he did not specify the identity of the happy couple whose married life began with such a splendid piece of music. Moreover, as was usual, he does not mention the name of the text author either.

The large-scale opening chorus, the first words of which allude to Psalm 46, verse 2, is in da capo form. It starts with an introduction from the full orchestra (supplemented by three trumpets and timpani) in the manner of a festive march, which is followed by a brief fugato. The material of the march-like orchestral introduction then returns, now including the four-part choir as well, and it is the choir that then develops the material further, broadly, in free form and with important contributions from the orchestra. The middle part of the movement is dynamically restrained; the trumpets and timpani fall silent (with one small exception) and the choir presents the lines of text in a simple, block setting. Meanwhile the oboes and strings play a scattering of motifs from the main part of the movement.

The three-part soprano aria 'Schläfert allen Sorgenkummer / in den Schlummer / kindlichen Vertrauens ein' ('Put all sorrowful worries to sleep / In the slumber / Of childlike trust'; third movement) is a display piece, a wonderful example of 'slumber music' in which falling asleep is constantly depicted by very long notes. Although formally the aria is a trio for voice, oboe d'amore and continuo, the first section surprises us with a string accompaniment that fills out the harmony. The middle part of the aria, which speaks of God's vigilance, offers a sharp contrast in terms of emotion and musical activity. Lively coloraturas replace tranquil songfulness, but in the end the movement returns to the slumber motifs from the start. Interestingly, the text was apparently written as a parody, intended to be combined with the music of an aria from Bach's *Easter Oratorio*, BWV 249. The text of

that aria begins in an unmistakably similar way: 'Sanfte soll mein Todeskummer / nur ein Schlummer, / Jesu, durch dein Schweiß Tuch sein' ('My deathly anguish shall softly / Be merely slumber, / O Jesus, through your napkin'). The reason why Bach ultimately rejected the parody and decided on a wholly new text is clear: the music of the *Easter Oratorio* offered no opportunity to reflect the emotional contrast in the text between the different parts of the aria.

After the bass *accompagnato*, supported by the strings, a strophe from Luther's hymn *Nun bitten wir den Heiligen Geist* concludes the first part of the cantata. The second part, headed 'Post Copulationem', was performed after the marriage ceremony. The two arias in this part, too, are admirable, although here Bach made the process of composition rather easier for himself by having recourse to an earlier work, the Christmas cantata *Ehre sei Gott in der Höhe*, BWV 197a. In that work the aria 'O du angenehmes Paar' ('O you lovely couple'; sixth movement) had begun with the words 'O! du angenehmer Schatz' ('treasure') and was addressed to baby Jesus in the manger. In the wedding piece, Bach gave the vocal line to the bass and transferred the flute parts to muted violins; he also added an oboe part that adds a playful element with its echo-like entries. Admittedly, however, a little of the Christmassy tone of the original does shine through in the wedding aria.

The theme of the aria 'Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil' ('Delight and desire, prosperity and well-being'; eighth movement) begins in siciliano rhythm and develops, especially in the violin, into music of a wide-ranging, flowing character. In the Christmas cantata it was set for bass, oboe d'amore and continuo. For the wedding version Bach gave the vocal line to the soprano, allocated the oboe d'amore part to a solo violin and added an accompaniment of

two oboes d'amore to enrich the harmonies. The result is a piece of unusual charm, in its own way unique in all of Bach's cantata output.

At the end of this festive work, which began in such splendour, there is a simple chorale – a strophe from the well-known hymn *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*Whoever lets only the dear God reign*) by Georg Neumark (1641) with its exhortation to be devout and to trust confidently in God.

### EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a (GLORY TO GOD IN THE HIGHEST)

If it is true, as an obituary printed in 1754 mentions, that Bach wrote cantatas for five complete church years, we can calculate that more than a hundred of these works must now be lost. In particular this seems to apply to a set of cantatas with texts by Bach's regular Leipzig collaborator, the poet Christian Friedrich Henrici, also known as Picander (1700–64). The texts were published in four volumes during 1728–29, and in the foreword Picander mentions Bach's settings. Of course this in itself is not proof that Bach actually did set the texts to music. Nonetheless, we have nine such cantatas, spread throughout the church year, some complete, some fragmentary, and this suggests strongly that these works are the remainder of a complete set of cantatas for the church year.

Unfortunately the cantata *Ehre sei Gott in der Höhe*, BWV 197a, apparently composed for Christmas Day of 1728, is one of the works from this cantata year that has survived only in fragmentary form. Bach's autograph score lacks no fewer than 24 pages, covering the first three movements and a large proportion of the fourth. At the beginning of the cantata there was the well-known words of praise for the heavenly host from the Christmas gospel passage: 'Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden und den

Menschen ein Wohlgefallen' 'Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men'; Luke 2:14). This was followed by an aria beginning with the words 'Erzählet, ihr Himmel, die Ehre Gottes' ('Tell, ye heavens, of the honour of God'), then a recitative, 'O Liebe, der kein Lieben gleich!' ('O love, unlike any other love!') and, as the fourth movement, the aria 'O du angenehmer Schatz' ('O you lovely treasure'). Some fifty bars of this aria are lost, but they can be reconstructed by reference to the parody version 'O du angenehmes Paar' ('O you lovely couple'; BWV 197/6). The vocal part is here allocated to the alto (in the later BWV 197 it is sung by the bass), and the obbligato instruments are two flutes and bassoon or cello. The words are directed to the baby Jesus as a kind of lullaby, as is the delicate, gentle music.

The following aria, too, 'Ich lasse dich nicht, / ich schließe dich ein / im Herzen durch Lieben und Glauben' ('I shall not leave you, / I shall enclose you / In my heart, through love and faith'), addresses the baby Jesus directly. It is an intimate profession of love and faith, and a pledge of loyalty. Unlike in the parody version 'Vergnügen und Lust' ('Delight and desire'; BWV 197/8), where it is sung by the soprano, here the aria is performed by the bass. The only obbligato instrument is the oboe d'amore. In Bach's imaginative world this instrument symbolizes love; and at the same time, with its pastoral sound, aims to transport the listener to a shepherds' scene in the stable in Bethlehem.

To conclude the cantata, a simple four-part setting of the fourth strophe of the hymn *Ich freue mich in dir* (*I rejoice in you*) by Caspar Ziegler (1697) reaffirms the pledge of unshakeable loyalty to Jesus.

© Klaus Hofmann 2012



## PRODUCTION NOTES

### WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100

The main sources in which this cantata has been handed down are the full score in the composer's own hand (P159) and the original parts (St97), all preserved in the Berlin State Library. A somewhat unusual feature of the material is that a total of 28 original parts are extant, suggesting that this cantata was performed at least twice. On the occasion of the first performance in 1734 or 1735, the organ was silent in the second, third and fifth movements, but when the work was performed again some time between 1735 and 1740 it was included in every movement. On that occasion the violone was absent from the third movement and in the fifth movement it played only in the interludes, in which the vocal soloist was silent. On this recording, we have in general followed the later version, with the exception of the third movement where we have omitted the organ.

### WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14

The main sources in which this cantata has been handed down are the full score in the composer's own hand preserved in the Berlin State Library (P879) and eleven of the original parts in the possession of the Bach Archive in Leipzig.

One of these parts is marked 'Corne par force'. The first and the last movements are played on the horn in F, which generally plays in unison with the chorale melody. The second movement, however, features a brilliant solo part for the instrument, and is written in B flat. If this is to be realised so that the horn fits properly into the ensemble, it needs to be performed on a high B flat instrument and not on the standard low B flat horn, and it may be assumed therefore that the part presupposes a change of instru-

ment even though there is nothing in the part itself to indicate this. Furthermore, Bach's full score includes the markings *Tromba tacet* and *Tromba in unisono*, suggesting that Bach may have had the trumpet in mind when he was composing the work.

The indication *Tacet* appears in the organ part in the third and fourth movements, and the harpsichord is therefore the only keyboard instrument used in these movements on the present recording.

### GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197 / EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a

The main source in which BWV 197 has been handed down is the full score in the composer's own hand preserved in the Berlin State Library (P91). The original parts have all been lost.

In his commentary on the work, Klaus Hofmann outlines the relationship between the second half of this cantata and BWV 197a, which has provided the reason for also including that work on the present disc. Unfortunately, in its extant form BWV 197a consists only of a fragment of the fourth movement and the fifth, sixth and seventh (final) movements. This fragmentary score is owned by the Heineman Foundation in New York. However, as the fourth movement was adapted for use in BWV 197 it has been possible to restore it. Our performance of it is based on the restoration of the score made by Diethard Hellmann and published by Hänssler Verlag.

© Masaaki Suzuki 2013

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*. In 2008 the recording of the B minor Mass was shortlisted for a *Gramophone* Award and received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année. Two years later the same distinction was awarded to the BCJ's recording of Bach's Motets, which also received a *BBC Music Magazine* Award and the 'Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik', as well as a listing in the *2011 Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*. 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 with renowned European period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, 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 taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. Masaaki Suzuki is the recipient of the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and of the 2012 Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

The Czech soprano **Hana Blažíková** studied at the Prague Conservatory under Jiří Kotouč, graduating in 2002. Focusing on baroque, Renaissance and mediaeval music, she has also taken part in interpretation courses with Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch and Howard Crook. She collaborates with various international ensembles and orchestras, including Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 and Gli Angeli Genève. Hana Blažíková has appeared at festivals such as the Prague Spring, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Vienna, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Sablé and Festival de Saintes. She also plays the gothic harp, and gives concerts accompanying herself.

**Damien Guillon**, counter-tenor, began his musical training as a chorister and very early began to appear as a soprano soloist. In 2004 he entered Schola Cantorum in Basel to study with Andreas Scholl. His repertoire ranges from songs of the Renaissance to baroque oratorio and opera. Guillon has performed as soloist with many early music ensembles under conductors such as Martin Gester, Christophe Rousset and Philippe Herreweghe. In opera he has appeared at venues including Théâtre des Champs-Élysées and Théâtre de La Monnaie, Brussels, and at the Edinburgh Festival in a concert performance of Handel's *Rinaldo*.

**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 van 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. 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. 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.



**WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100**  
Die um 1734/35 entstandene Kantate über das wohlbekanntes Lied aus der Feder des Dichters Samuel Rodigast (1649–1708) ist das späteste von drei Werken desselben Titels. 1724 hatte Bach eine Choralkantate für den 15. Sonntag nach Trinitatis geschaffen (BWV 99) und 1726 zum 21. Sonntag nach Trinitatis eine Kantate, die mit der 1. Strophe des Liedes eröffnet wird (BWV 98). Die Vertonung von 1734/35 nun, wieder eine Choralkantate, unterscheidet sich von dem Schwesterwerk des Jahres 1724 grundsätzlich darin, dass ihr nicht nur in den Rahmen-, sondern auch in den Binnensätzen 2–5 der unveränderte Wortlaut des Liedes (also keine Umdichtung wie bei den meisten Choralkantaten von 1724/25) zugrunde liegt.

Anders als die gleichnamigen Vorgängerinnen trägt unsere Kantate keine Angabe über ihre Bestimmung, aber die vollstimmige Orchesterbesetzung der Kantate lässt an einen besonders festlichen Entstehungsanlass denken.

Als Eingangsschor hat Bach den ersten Satz des Schwesterwerks von 1724 übernommen und die Partitur sozusagen mit wenigen Handgriffen um ein Hörnerpaar und Pauken erweitert. Die Liedmelodie liegt im Sopran, der hier stets als erster einsetzt und dann von den drei unteren Chorstimmen in sehr einfachem Satz begleitet wird. Einen besonders großen Anteil am Satzgeschehen hat der Orchesterpart, aus dem sich immer wieder eine kleine, farbige Instrumentalgruppe herauslöst, bestehend aus Flöte, Oboe d'amore, Violine I und Continuo. Das Ganze ist geprägt von Festglanz und heiterer Musizierlust.

Die vier sämtlich als Arien gesetzten Binnens Strophen 2–5 zeigen Bach um Abwechslung im musikalischen Charakter, in der Vokalbesetzung und Instrumentalfärbung, in Takt, Tonart und Satzstruktur

bemüht. Der 2. Satz präsentiert sich als Duett zweier imitatorisch eng verflochtener Singstimmen in Alt- und Tenorlage über einem in Tonleiterbewegungen rhythmisch gleichmäßig fortschreitenden Basso continuo. Die folgende Sopran-Arie (Satz 3) schlägt, in h-moll, besinnliche Töne an, dabei verbindet sich der charakteristisch punktierte Rhythmus des Siciliano mit Flötenkaskaden von unerhörter Virtuosität. Der Affekt freudiger Gewissheit beherrscht weithin die Bass-Arie (Satz 4). Mit ihrer Synkopenmelodik und dem leichtgewichtigen Streichersatz mit seinen beständig nachschlagenden Dreiklangsbrechungen nimmt sie sich ausgesprochen modisch aus. Elegisch dagegen gibt sich Satz 5, ein Duett von Alt und Oboe d'amore voller weiträumiger Melodiebögen, nun in e-moll, auf Worte vom „bitteren Kelch“, aber auch vom „süßen Trost“, der alle Schmerzen weichen lässt.

Für den Schlusschor hat Bach wiederum auf ein früheres Werk zurückgegriffen, auf die Kantate *Die Elenden sollen essen* (BWV 75) von 1723, hier auf den Schluss des ersten Teils. Im Original wechseln sich schlicht homophon gesetzte Choralzeilen und einprägsames Orchesterritornell in der Führung ab. Wiederum hat Bach Hörner und Pauken hinzugefügt und, sichtlich bestrebt, sie als eigene Klanggruppe zur Geltung zu bringen, dafür eigens auch einzelne Takte eingeschaltet.

**WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14**  
Die Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphania 1735 ist ein später Nachtrag zu Bachs unvollendet gebliebenem Choralkantatenjahrgang von 1724/25. Bald nach Abbruch des Projekts begann Bach, diesen Kantatenjahrgang zu ergänzen, aber wie bei BWV 100, verwendete er dafür meist die Liedtexte in ihrer Originalgestalt. Bei dem unserer Kantate zugrunde liegenden Lied wäre das allerdings nicht möglich gewesen, da es

nur drei Strophen umfasst. Die erweiternde Umdichtung der Mittelstrophe auf die dreisätzige Folge Arie–Rezitativ–Arie erforderte also einiges Geschick. Wer Bach diesen Dienst erwiesen hat, wissen wir nicht. Die zugrunde liegende Lieddichtung stammt aus der Feder Martin Luthers (1483–1546) und ist eine Nachdichtung des 124. Psalms. Der Psalm preist Gott als Helfer in der Not und in der Bedrängnis durch Feinde. „Wo der Herr nicht bei uns wäre“, heißt es da, „wenn die Menschen sich wider uns setzten, so verschlängen sie uns lebendig, wenn ihr Zorn über uns ergrimmete; so ersäufte uns Wasser, Ströme gingen über unsere Seele.“ In Luthers Nachdichtung lautet der letzte Halbsatz: „Wir wärm als die ein Flut ersäuft / und über die groß Wasser läuft / und mit Gewalt verschwemmet“. Diese Stelle war offenbar der Grund der Wahl des Liedes für die Kantate zum 4. Sonntag nach Epiphantias. Denn an diesem Tag wird als Evangelium Matthäus 8, Vers 23–27 gelesen. Es berichtet davon, wie Jesus und seine Jünger auf dem See Genezareth in ein Unwetter geraten, aber Jesus Sturm und Wellen Einhalt gebietet.

Der Eingangschor der Kantate mag die Empfängerlichen unter Bachs Zuhörern überrascht haben, die noch wenige Wochen zuvor an der Jahreswende 1734/35 das *Weihnachtsoratorium* mit seiner sinnentfrohen musikalischen Farbenpracht erlebt hatten. Demgegenüber wirkt der Kantatenchor in seiner motettischen Faktur streng und in sich gekehrt: Alle sieben Melodiezeilen des Cantus firmus werden im Chor durch Gegenfugen über ein jeweils aus der Choralmelodie abgeleitetes Thema vorbereitet, d.h. dass das Thema jeweils durch seine Umkehrung beantwortet wird. In diesem Punkt gehört Bachs Musik zur „hohen Schule“ des Kontrapunkts und weist voraus auf sein Spätwerk, namentlich auf die *Kunst der Fuge*. In der Anlage des Eingangschors knüpft Bach

an das bevorzugte Modell von 1724/25 an und entfernt sich zugleich ein Stück weit davon. Wie in so vielen dieser Sätze wird der Cantus firmus zeilenweise vorgetragen. Neuartig ist jedoch, dass er – Horn und Oboen anvertraut – rein instrumental erklingt, auffällig auch, dass die Melodie vom geraden in den Dreiertakt gewendet, mit allerhand Zwischennoten und Trillern versehen und verschiedentlich auch chromatisch verändert ist. Die Chromatik färbt von Anbeginn auch den Chorsatz und führt damit in die Affektsphäre von Not und Bedrohung.

Die folgende Sopran-Arie dagegen strömt Zuversicht aus. Sie handelt von der eigenen Schwäche und dem verlässlichen Beistand Gottes. Tumultmotive im Orchester deuten Kampfsituationen an, das hochvirtuos geführte Horn steuert mit seinen Signalwendungen heroische Töne bei.

Das Rezitativ des Tenors handelt von den mit Gottes Beistand überwundenen Gefahren. Im Anschluss an die oben zitierten Stellen aus Psalm und Choral heißt es: „Es hätt uns ihre Wut wie eine wilde Flut und als beschäumte Wasser überschwemmet.“ Und Bach illustriert dies eindrucksvoll mit wilden Continuo-Bewegungen.

In der Bass-Arie kleidet Bach den Lobpreis des göttlichen Beschützers in ein dichtes Imitationsgeflecht. Der Vokalpart tritt dem Trio von zwei Oboen und Continuo zunächst mit eigener Thematik gegenüber, enger aber verbinden sich Singstimme und Instrumente im Mittelteil der Arie, in dem noch einmal mit lebhaften Koloraturen die „wilden Wellen“ illustriert werden.

Der Schlusschoral rundet die Kantate ab in reicher Harmonisierung und lebendiger Bewegung aller Stimmen.

## GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197

„In diebus Nuptiarum“, für eine Hochzeit also, vermerkt Bach im Titel seiner um 1736/37 entstandenen Partitur, aber er hat nicht festgehalten, wer das glückliche Paar war, das mit einer solch prächtigen Trauungsmusik in die Ehe geleitet wurde, und wie üblich ist auch der Textdichter nicht genannt.

Der großangelegte Eingangsschor, dessen erste Worte an Psalm 46, Vers 2 anknüpfen, hat Da-capo-Form. Er beginnt mit einem Vorspiel des vollen, um drei Trompeten und Pauken erweiterten Orchesters in der Art eines festlichen Marsches und schließt ein knappes Fugato an; dann kehrt das marschartige Orchestervorspiel wieder, nun allerdings erweitert um den vierstimmigen Chor, der ihn danach in freier Form und unter reger Orchesterbeteiligung breit weiter ausführt. Der Mittelteil des Satzes ist dynamisch zurückgenommen, die Trompeten und Pauken pausieren mit einer kleinen Ausnahme, der Chor trägt die Textzeilen in schlichtem, blockhaftem Satz vor, Oboen und Streicher streuen Motive aus dem Hauptteil des Satzes ein.

Die dreiteilige Sopran-Arie „Schläfert allen Sorgenkummer / in den Schlummer / kindlichen Vertrauens ein“ (Satz 3) ist ein Kabinetstück, eine wundervolle Schlummer-Musik, in der das Einschlafen immer wieder durch überlange Noten dargestellt ist. Der Struktur nach ein Triosatz für Singstimme und Oboe d'amore mit Continuo, überrascht der Eingangsteil durch die harmoniefüllende Streicherbegleitung. Der Mittelteil der Arie, in dem von Gottes Wachsamkeit die Rede ist, bietet einen scharfen Affekt- und Bewegungskontrast. Lebhaftige Koloraturen treten an die Stelle beschaulicher Kantabilität, aber am Ende kehrt der Satz zur Schlummer-Motivik zurück. – Interesse verdient, dass der Text offensichtlich als Parodie gedichtet wurde, um mit der Musik einer Arie aus

Bachs *Osteroratorium* (BWV 249) verbunden zu werden. Deren Text beginnt unverkennbar ähnlich: „Sanfte soll mein Todeskummer / nur ein Schlummer, / Jesu, durch dein Schweißbuch sein“. Warum Bach bei der Trauungskantate schließlich von seinem Parodievorhaben abgertickt ist und den Text neu komponiert hat, liegt auf der Hand: Die Musik aus dem *Osteroratorium* bot keine Möglichkeit zur Darstellung des im Text angelegten Affektkontrastes zwischen den Arieanteilen.

Nach dem von Streichern begleiteten Bass-Accompagnato beschließt eine Strophe aus dem Luther-Lied *Nun bitten wir den Heiligen Geist* den ersten Teil der Kantate. Der zweite Teil, „Post Copulationem“ überschrieben, wurde nach der Trauungshandlung musiziert. Auch die beiden Arien dieses Teils verdienen Bewunderung, obwohl sich Bach hier die Kompositionsarbeit etwas erleichtert und auf ein früheres Werk, die Weihnachtskantate *Ehre sei Gott in der Höhe* BWV 197a, zurückgegriffen hat. Die Arie „O du angenehmes Paar“ (Satz 6) hatte dort den Textbeginn „O! du angenehmer Schatz“, und richtete sich an das Jesuskind in der Krippe. In der Trauungsmusik hat Bach die Singstimme dem Bass übertragen, die Flötenpartien gedämpften Violinen zugewiesen und eine Obenstimme hinzukomponiert, die mit ihren echoartigen Einwüfen einen verspielten Akzent setzt. Ein wenig schimmert freilich immer noch etwas vom weihnachtlichen Ton des Originals durch die Trauungsarie.

Die Arie „Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil“ (Satz 8), deren Thema im Siciliano-Rhythmus beginnt und sich dann, besonders in der Violine, zu weiträumig fließender Bewegung weiterentwickelt, war in der Weihnachtskantate für Bass, Oboe d'amore und Continuo bestimmt. Für die Trauungsmusik hat Bach sie dem Sopran übertragen, den Part der Oboe

d'amore einer Solovioline zugewiesen und einen harmoniefüllenden Begleitsatz für zwei Oboen d'amore hinzugefügt. Dabei ist ein Stück von ungewöhnlichem Klangreiz entstanden, das in seiner Art wohl im gesamten Kantatenwerk Bachs einmalig ist.

Am Ende der Festmusik, die so prächtig begonnen hat, steht als schlichter Schlusschoral eine Strophe aus dem wohlbekannten Lied *Wer nur den lieben Gott lässt walten* von Georg Neumark (1641) mit der Ermahnung zu Frömmigkeit und Gottvertrauen in Zuversicht.

### EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a

Wenn es zutrifft, dass Bach, wie der 1754 gedruckte Nachruf vermerkt, fünf Jahrgänge Kirchenkantaten hinterlassen hat, lässt sich ausrechnen, dass uns mehr als 100 Kantaten verloren gegangen sein müssen. Im Besonderen betroffen ist dabei allem Anschein nach ein Jahrgang nach Texten von Bachs Leipziger Hausdichter Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764). Die Kantatentexte wurden 1728/29 in vier Lieferungen im Druck herausgegeben, und im Vorwort kündigte Picander die Vertonung durch Bach an. Natürlich ist das kein Beweis dafür, dass Bach die Texte auch tatsächlich komponiert hat. Aber es liegen immerhin neun der Kantatendichtungen, verstreut über das Kirchenjahr, teils vollständig, teils fragmentarisch in Bachs Komposition vor, und dieser Befund spricht sehr dafür, dass wir es mit den Resten eines einst vollständigen Kantatenjahrgangs zu tun haben.

Die Kantate *Ehre sei Gott in der Höhe* (BWV 197a), die zum 1. Weihnachtstag 1728 entstanden sein dürfte, gehört bedauerlicherweise zu den nur als Fragment erhaltenen Werken dieses Jahrgangs. Von Bachs Partiturautograph fehlen nicht weniger als 24 Notenseiten. Sie müssen die ersten drei Sätze und einen großen Teil des vierten Satzes enthalten haben.

Am Anfang der Kantate stand der wohlbekannte Lobpreis der himmlischen Heerscharen aus dem Weihnachtsevangelium, „Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“ (Lukas 2, Vers 14). Darauf folgte eine Arie mit dem Textbeginn „Erzählet, ihr Himmel, die Ehre Gottes“, dann ein Rezitativ „O Liebe, der kein Lieben gleich!“ und an vierter Stelle die Arie „O du angenehmer Schatz“. Von dieser Arie sind gut 50 Takte verloren, lassen sich aber nach der Parodiefassung „O du angenehmes Paar“ (BWV 197/6) rekonstruieren. Wie sich zeigt, ist der Gesangspart hier dem Alt zugewiesen (statt später in BWV 197 dem Bass), und die obligaten Instrumente sind zwei Querflöten und Fagott oder Violoncello. Die Worte sind als eine Art Wiegenmusik an das Jesuskind gerichtet, und ihm gilt auch die feine, sanfte Musik.

Auch die folgende Arie, „Ich lasse dich nicht, / ich schließe dich ein / im Herzen durch Lieben und Glauben“, spricht das Jesuskind direkt an. Sie ist ein inniges Bekenntnis der Liebe und des Glaubens und ein Gelöbnis der Treue. Anders als in der Parodiefassung „Vergnügen und Lust“ (BWV 197/8) wird die Arie hier nicht vom Sopran, sondern vom Bass gesungen. Als einziges Obligatinstrument tritt die Oboe d'amore hinzu. Sie ist in der Vorstellungswelt Bachs ein Symbol der Liebe; und zugleich will sie mit ihrem pastoralen Klang die Phantasie des Hörers entführen in eine Hirtenszene im Stall zu Bethlehem.

Zum Schluss der Kantate bekräftigt die vierte Strophe des Liedes *Ich freue mich in dir* von Caspar Ziegler (1697) in schlichtem vierstimmigem Satz noch einmal das Gelöbnis unverbrüchlicher Treue zu Jesus.

© Klaus Hofmann 2012

## ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

### WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100

Die Hauptquellen zu dieser Kantate sind die Autographie Partitur (P 159) und der originale Stimmensatz (ST 97), die in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Ungewöhnlicherweise sind insgesamt 28 Originalstimmen vorhanden, was darauf hindeutet, dass diese Kantate mindestens zweimal aufgeführt wurde. Bei der Uraufführung im Jahr 1734 oder 1735 schweg die Orgel im zweiten, dritten und fünften Satz, doch als das Werk irgendwann zwischen 1735 und 1740 wieder aufgeführt wurde, spielte sie in jedem Satz mit. Bei letzterer Aufführung fehlte der Violine im dritten Satz, während er im fünften Satz nur in den Zwischenspielen zum Einsatz kam, in denen die Gesangssolistin schweg. Bei dieser Einspielung sind wir im Allgemeinen der späteren Fassung gefolgt; nur im dritten Satz haben wir die Orgel weggelassen.

### WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14

Die Hauptquellen zu dieser Kantate sind die Autographie Partitur, die in der Staatsbibliothek zu Berlin (P 879) aufbewahrt wird, sowie elf der Originalstimmen aus dem Besitz des Bach-Archivs in Leipzig.

Eine dieser Stimmen trägt die Aufschrift „Corne par force“. Der erste und der letzte Satz werden auf einem Horn in F gespielt, das in der Regel im Unisono mit der Chormelodie spielt. Der zweite Satz indes enthält einen brillanten Solopart für das Instrument und ist in B-Dur notiert. Soll dies so umgesetzt werden, dass das Horn sich in das Ensemble einfügt, muss es auf einem Hoch B-Horn und nicht auf dem üblichen Tief B-Horn gespielt werden; es kann daher davon ausgegangen werden, dass die Partie einen Instrumentenwechsel erfordert, obwohl nichts in der Stimme selbst darauf hinweist. Darüber hinaus enthält

Bachs Partitur die Vermerke *Tromba tacet* und *Tromba in unisono*, was die Vermutung nahelegt, Bach habe bei der Komposition an die Trompete gedacht.

Die Orgelstimme enthält im dritten und im vierten Satz die Anweisung *Tacet*, so dass das Cembalo in diesen Sätzen das einzige Tasteninstrument ist, das bei der vorliegenden Aufnahme verwendet wird.

### GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197 / EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a

Die Hauptquelle zu der Kantate BWV 197 ist die Autographie Partitur, die in der Staatsbibliothek zu Berlin (P 91) aufbewahrt wird. Die originalen Stimmen sind allesamt verloren.

In seinem Werkkommentar stellt Klaus Hofmann die Beziehung zwischen der zweiten Hälfte dieser Kantate und der Kantate BWV 197a dar, was Grund dafür war, dieses Werk ebenfalls für die vorliegende SACD aufzunehmen. Leider ist die Kantate BWV 197a nur fragmentarisch überliefert – vorhanden sind ein Teil des vierten Satzes sowie der fünfte, sechste und siebente (letzte) Satz. Dieses Partiturfragment befindet sich im Besitz der Heineman Foundation in New York. Da der vierte Satz jedoch in adaptierter Form Teil der Kantate BWV 197 ist, war es möglich, ihn wiederherzustellen. Unsere Einspielung basiert auf der von Diethard Hellmann vorgelegten und beim Hänssler Verlag veröffentlichten restaurierten Fassung.

© Masaaki Suzuki 2013



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*. Im Jahr 2008 wurde die Aufnahme der h-moll-Messe in die engere Auswahl für einen *Gramophone* Award aufgenommen und mit dem renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année ausgezeichnet. Dieselbe Auszeichnung wurde dem BCJ zwei Jahre später für seine Einspielung der Motetten Bachs zuteil, die außerdem einen *BBC Music Magazine* Award sowie den „Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik“ erhielt und in den *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings* aufgenommen wurde. Zu den zahlreichen gefeierten BCJ-Einspielungen zählen u.a. 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 University of the Arts und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Als Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik unterrichtete er bis März 2010 an der Tokyo University of the Arts und der Kobe Shoin Women's University, und er ist Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Masaaki Suzuki ist Träger des Bundesverdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland; 2012 wurde er mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig ausgezeichnet.

Die tschechische Sopranistin **Hana Blažíková** studierte am Prager Konservatorium bei Jiří Kotouč und machte 2002 dort ihren Abschluss. Sie spezialisierte sich auf die Musik des Barock, der Renaissance und des Mittelalters und nahm an Interpretationskursen bei Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch und Howard Crook teil. Sie arbeitet mit einigen internationalen Ensembles und Orchestern zusammen, u.a. Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 und Gli Angeli Geneve. Hana Blažíková ist bei Festivals wie dem Prager Frühling, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen in Wien, Tage Alter Musik in Regensburg, Festival de Saintes und dem Festival de Sablé aufgetreten. Hana Blažíková spielt auch gotische Harfe und gibt Konzerte, bei denen sie sich selbst begleitet.

**Damien Guillon**, Countertenor, begann seine musikalische Ausbildung als Chorknabe und trat schon früh als Sopran-Solist auf. 2004 begann er sein Studium bei Andreas Scholl an der Schola Cantorum in Basel. Sein Repertoire reicht von Renaissance-Liedern bis hin zu Barock-Oratorien und -Opern. Als Solist ist Guillon mit vielen Alte Musik-Ensembles unter Dirigenten wie Martin Gester, Christophe Rousset und Philippe Herreweghe aufgetreten. Er hat in Opernhäusern wie dem Théâtre des Champs-Élysées und Théâtre de La Monnaie, Brüssel gesungen und beim Edinburgh Festival in einer konzertanten Aufführung von Händels *Rinaldo* mitgewirkt.

**Gerd Türk** erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe 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 Meis-

terkursen 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 pflegte 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 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. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.



## WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100 (CE QUE DIEU FAIT EST BIEN FAIT)

Composée au cours de l'année liturgique 1734–35, la cantate qui repose sur le cantique bien connu du poète Samuel Rodigast (1649–1708) est la plus ancienne des trois œuvres qui portent ce titre. En 1724, Bach avait composé une cantate-choral pour le quinzième dimanche après la Trinité (BWV 99) ainsi qu'une autre en 1726 pour le vingt-et-unième dimanche après la Trinité (BWV 98) et qui reprenait la première strophe de ce cantique. La version de 1734–35, une autre cantate-choral, se distingue fondamentalement de celle de 1724 par le fait que non seulement les strophes extrêmes reprennent le texte inchangé du cantique mais également les strophes internes (2 à 5) et qu'elle ne procède pas à un remaniement du texte comme la plupart des cantates-choral composées en 1724 et 1725.

Contrairement aux cantates BWV 98 et BWV 99, celle-ci ne présente aucune indication liturgique particulière mais l'effectif orchestral imposant qu'elle réclame laisse croire qu'il s'agit d'une occasion particulièrement importante.

Pour son chœur introductif, Bach a repris le premier mouvement de la version de 1724 et en a légèrement retouché la partition en y ajoutant deux cors ainsi que les timbales. La mélodie du cantique est confiée aux sopranos qui l'exposent constamment en premier avant d'être accompagnés sobrement par les trois autres parties vocales. Les instruments jouent un rôle important au sein de la conception de ce mouvement avec les interventions régulières d'un petit groupe coloré composé de la flûte, du hautbois d'amour, du premier violon et du continuo. L'atmosphère générale est brillante et joyeuse.

Les quatre strophes internes du cantique deviennent ici des arias et témoignent d'un Bach sou-

cieux de variété dans l'atmosphère musicale, tant dans la partie vocale que dans la partie instrumentale, dans la métrique, la tonalité et la structure des mouvements. Le second mouvement est un duo en imitation stricte entre l'alto et le ténor sur une basse continue qui procède par des mouvements mélodiques de gammes sur un rythme régulier. Le troisième mouvement, une aria pour soprano en si mineur, adopte un climat contemplatif auquel est associé le rythme pointé caractéristique de la sicilienne avec des cascades de notes virtuoses confiées à la flûte. L'affect de la certitude joyeuse règne d'un bout à l'autre de l'aria confiée à la voix de basse (quatrième mouvement). Avec sa mélodie syncopée et l'écriture aérée des cordes et ses interruptions constantes par des accords majeurs, le mouvement adopte une allure modale prononcée. Le cinquième mouvement, un duo entre l'alto et le hautbois d'amour avec un large déploiement mélodique en mi mineur, adopte en revanche une allure élégiaque alors que seuls les mots de « bitteren Kelch » [le calice amer] et de « süßen Trost » [douce consolation] laissent percer la douleur.

Pour son chœur conclusif, Bach recourt encore une fois à une œuvre ancienne, c'est-à-dire au mouvement qui concluait la première partie de la cantate *Die Elenden sollen essen* [Les pauvres mangeront] composée en 1723. Dans la version originale, les vers du choral exposés en homophonie alternaient avec une ritournelle orchestrale. Pour cette nouvelle version, Bach a également ajouté les cors et les timbales et, visiblement désireux de les mettre en valeur, les a traités en tant que couleur sonore distincte et leur a confié quelques mesures supplémentaires composées pour l'occasion.

## WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14 (SI LE SEIGNEUR N'AVAIT PAS ÉTÉ AVEC NOUS)

La cantate pour le quatrième dimanche après l'Épiphanie créée en 1735 est une addition ultérieure de Bach à son projet inachevé d'un cycle de cantates-choral en 1724 et 1725. Peu après l'interruption de ce projet, Bach commença à ajouter des cantates mais comme dans le cas de la cantate BWV 100, il recourrait la plupart du temps au texte du cantique dans sa forme originale. Dans le cas de celui sur lequel repose la cantate BWV 14, cela n'aurait cependant pas été possible car il ne contient que trois strophes. Le remaniement des strophes internes pour arriver à la succession tripartite aria-récitatif-aria réclama quelque adresse. Nous ne savons cependant pas à qui Bach confia ce travail. Le cantique sur lequel repose cette cantate est de la plume de Martin Luther (1483–1546) et est une adaptation du Psaume 124. Celui-ci loue Dieu qui nous aide lorsque nous nous trouvons dans le besoin ou face à la menace de nos ennemis. On y lit : « Sans Yahvé qui était pour nous quand on sauta sur nous, alors ils nous avalaient tout vifs dans le feu de leur colère. Alors les eaux nous submergeaient, le torrent passait sur nous alors il passait sur notre âme en eaux écumantes ». Dans l'adaptation de Luther, nous lisons : « Comme des hommes sur lesquels les eaux sombres déferlent / les courants auraient même emporté nos âmes / et nous auraient violemment submergés ». Ce passage est vraisemblablement la raison derrière le choix de ce texte pour cette cantate du quatrième dimanche après l'Épiphanie puisque l'Évangile du jour est Matthieu 8, 23 à 27 dont le récit raconte l'épisode de la tempête apaisée : Jésus et ses disciples montèrent dans une barque sur le lac de Génésareth et firent par la suite face à un orage. Jésus se leva et menaça les vents et la mer et il se fit un grand calme.

Le chœur introductif de la cantate a certainement

surpris les auditeurs qui avaient entendu quelques semaines auparavant l'*Oratorio de Noël* avec son déferlement de couleurs et de joie. Le chœur de la cantate qui adopte la facture d'un motet est ici austère et introverti : les sept vers du cantus firmus sont chacun introduits par le chœur au moyen du renversement du thème de la fugue sur la mélodie du choral. En d'autres mots, les renversements répondent aux thèmes. On peut dire qu'ici, la musique de Bach appartient à l'« école la plus avancée » du contrepoint et qu'elle anticipe ses œuvres tardives, plus concrètement l'*Art de la fugue*. Dans sa conception du chœur introductif, Bach relie son modèle préféré de 1724–25 et s'en éloigne en même temps. Comme dans tant d'autres mouvements semblables, le cantus firmus est exposé vers après vers. On retrouve cependant un nouvel aspect : le cantus firmus apparaît dans une forme purement instrumentale, exposé par le cor et les hautbois. Notons également que la mélodie passe d'une mesure binaire à une mesure ternaire avec des notes et des trilles ajoutés un peu partout en plus d'être également modifiée chromatiquement. Le chromatisme confère une couleur particulière dès l'entrée du chœur et nous mène vers l'affect du danger et de la menace.

L'aria de soprano qui suit immédiatement après affiche en revanche un climat de confiance. Elle évoque notre propre faiblesse ainsi que la fiabilité de Dieu. Des motifs tumultueux à l'orchestre font une allusion à une situation de combat. La partie de cor, virtuose, contribue avec ses appels à créer un climat héroïque.

Le récitatif du ténor évoque l'assistance de Dieu pour surmonter les dangers. Dans le point de jonction mentionné plus haut entre le psaume et le choral, on lit « leur fureur nous aurait submergés / et le torrent aurait déferlé sur nous / en eaux écumantes » et Bach illustre de manière spectaculaire ce passage avec une

extrême agitation au continuo.

Dans l'aria de basse, Bach insère dans le chant de louange du protecteur divin un épais réseau d'imitations. La voix fait son entrée après le trio composé des deux hautbois et du continuo avec son propre matériau thématique et se combine avec les instruments dans la partie centrale de l'aria dans laquelle des coloratures animées illustrent les « vagues déchainées » [wilde Wellen].

Le choral conclusif termine la cantate dans une riche harmonisation et des mouvements animés à toutes les voix.

### GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197 (DIEU EST NOTRE ESPÉRANCE)

« In diebus Nuptiarum », pour un mariage donc, souligne Bach dans le titre de sa partition qui date de 1736–37. On ne sait cependant rien des destinataires ou des circonstances entourant sa composition. De plus, comme à l'accoutumé, le librettiste est inconnu.

Le chœur introductif de grande dimension dont les premiers mots font un lien avec le second verset du Psaume 46, adopte la forme da capo. Le mouvement commence avec un prélude de l'orchestre au complet auquel Bach a ajouté trois trompettes et des timbales dans le style d'une marche festive et lui adjoint un court fugato. Le prélude à l'allure de marche revient encore une fois avec, cette fois-ci, les voix qui s'y sont ajoutées avant d'être développé dans une forme libre avec une participation animée de l'orchestre. La partie centrale du mouvement est retenue au point de vue de la dynamique alors que les trompettes et les timbales se taisent à l'exception d'un court passage et que les voix exposent le texte vers après vers de manière simple et sont interrompus par endroit par les hautbois et les cordes qui reprennent des motifs de la partie principale.

L'aria de soprano « Schläfert allen Sorgenkummer / in den Schlummer / kindlichen Vertrauens ein » [Tous les soucis pénibles s'endorment / Dans le sommeil / De la confiance de l'enfant] en trois parties est une pièce de choix, une merveilleuse berceuse dans laquelle l'action de s'endormir est traduite par des notes étirées. La section initiale avec son accompagnement aux cordes qui remplissent l'harmonie constitue une surprise au sein de la structure qui est celle d'un trio pour voix et hautbois d'amour avec continuo. La partie centrale de l'aria, dans laquelle est évoqué l'éveil, présente un contraste prononcé au niveau de l'affect et du mouvement. Des coloratures agitées apparaissent à des endroits plus contemplatifs mais le mouvement revient dans sa partie finale au motif du sommeil. Ajoutons que le texte a été manifestement conçu à la manière d'une parodie avec la musique d'une aria de l'*Oratorio de Pâques* (BWV 249). Le début du texte est similaire : « Mon chagrin mortel peut maintenant s'adoucir, / N'être plus qu'un sommeil / Jésus, au travers de ton linceul. » La raison pour laquelle Bach recourt dans sa cantate nuptiale à son projet de parodie et qu'il a décidé de recomposer le texte est toute simple : la musique de l'*Oratorio de Pâques* n'offrait aucune possibilité de représenter le contraste de l'affect contenu dans le texte entre les parties de l'aria.

Après l'accompagnato de basse et des cordes, une strophe du cantique de Luther, *Nun bitten wir der Heiligen Geist* [Prions maintenant le Saint Esprit] conclut la première partie de la cantate. La seconde partie, qui laisse voir l'inscription « Post Copulationem », fut exécutée après la cérémonie du mariage. Les deux arias que l'on retrouve dans cette partie sont également à souligner bien que Bach se soit facilité la tâche lors de son travail sur la composition en recourant à une œuvre ancienne, c'est-à-dire la cantate de Noël *Ehre sei Gott in der Höhe* [Gloire à Dieu au plus haut des cieux],

BWV 197a. L'aria de basse, « O du angenehmes Paar » [Ô vous, couple charmant] (sixième mouvement) correspond à l'aria « O! du angenehmer Schatz » [Ô toi, trésor charmant] qui s'adressait à l'enfant Jésus dans la crèche. Dans sa cantate nuptiale, Bach a choisi la voix de basse, et a assigné aux violons avec sourdines ce qui était à l'origine conçu pour les flûtes et a ajouté une partie de hautbois qui, avec ses effets d'écho, confère un ton enjoué au mouvement. On retrouve un peu de l'effet de miroitement de l'air nuptial de la version originale avec son atmosphère de Noël.

L'air « Vergnügen und Lust, Gedeihen und Heil » [Plaisir et joie, prospérité et santé] (huitième mouvement) dont le thème commence sur un rythme de sicilienne avant de se développer, principalement dans la partie de violon, dans un mouvement de grande dimension était dans sa version originale pour basse, hautbois d'amour et continuo. Bach recourt ici à la voix de soprano alors que la partie du hautbois d'amour est tenue par un violon seul et que deux hautbois d'amour accompagnent. Nous sommes ainsi en présence d'une pièce inhabituellement séduisante qui est unique dans l'ensemble de la production des cantates de Bach.

À la fin de cette musique festive qui a commencé de manière si somptueuse, on retrouve un choral conclusif sobrement écrit qui reprend une strophe du cantique bien connu *Wer nur den lieben Gott lässt walten* [Celui qui ne laisse régner que Dieu] de Georg Neumark (1641) avec l'exhortation à la piété et à la confiance en Dieu.

## EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a

(GLOIRE À DIEU AU PLUS HAUT DES CIEUX)

S'il est vrai que Bach a laissé cinq cycles annuels de cantates religieuses ainsi que l'atteste la notice nécrologique publiée en 1754, nous devons donc considérer

que plus de cent cantates ont été perdues. Il semble que selon toute apparence un cycle annuel sur des textes du poète maison de Leipzig Christian Friedrich Henrici connu sous le nom de Picander (1700–1764) soit particulièrement touché. Le livret des cantates a été publié en 1728–29 en quatre parutions dont la préface, écrite par Picander, annonçait la composition par Bach. Il ne s'agit bien entendu pas d'une preuve que Bach a bel et bien composé ces cantates. Mais on retrouve tout de même neuf livrets de cantate, parfois complets, parfois à l'état de fragments dispersés à travers l'année liturgique, au sein de la production de Bach et cette découverte semble laisser croire qu'il s'agit des restes d'un cycle annuel qui fut initialement intégral.

La cantate *Ehre sei Gott in der Höhe* qui a probablement été composée pour le premier jour de Noël 1728 fait partie des œuvres qui nous sont malheureusement parvenues à l'état de fragment de ce cycle annuel. Il ne manque pas moins de vingt-quatre pages de la partition autographe qui devait inclure les trois premiers mouvements et une grande partie du quatrième. Au début de la cantate se trouvait le célèbre chant de louange de l'armée céleste de l'évangile de Noël : « Gloire à dieu au plus haut des cieux et sur la terre paix aux hommes objets de complaisance ! » (Luc 2, 14). On retrouve ensuite une aria qui commence par ces mots « Raconte-nous, ô ciel, la gloire de dieu » puis un récitatif « Ô amour qui ne ressemble à aucun autre amour » puis le quatrième mouvement, l'aria « Ô toi, cher trésor ». Cinquante mesures de cette aria ont été perdues mais on peut cependant le reconstruire d'après la parodie « Ô vous, couple charmant » (BWV 197, sixième mouvement). Comme on peut le constater, la partie vocale s'adresse à l'alto (plutôt qu'à la basse comme dans le BWV 197) et les instruments obligés sont les deux flûtes traversières et

le basson ou le violoncelle. Les mots évoquent une sorte de berceuse adressée à l'enfant Jésus avec une musique appropriée belle et délicate.

L'aria suivante, « Je ne te laisserai pas, / je me joins à toi / par l'amour et la foi », s'adresse également à l'enfant Jésus. Il s'agit d'une reconnaissance intime de l'amour et de la foi et d'un vœu de confiance. Contrairement à la parodie, « Vergnügen und Lust » [Plaisir et joie] (BWV 197, huitième mouvement), l'aria n'est pas chantée par le soprano mais plutôt par la basse. Le hautbois d'amour est ici le seul instrument obligé. Dans la conception sonore de Bach, il représente l'amour et, avec sa sonorité pastorale, souhaite en même temps emmener l'auditeur vers une étable de Bethléem.

À la fin de la cantate, la quatrième strophe du cantique *Ich freue mich in dir* [Je me réjouis de toi] (1697) de Caspar Ziegler exposée dans une écriture simple à quatre voix renforce la louange de la confiance inébranlable en Jésus.

© Klaus Hofmann 2012

## NOTES DE LA PRODUCTION

### WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100

Les sources principales de cette cantate qui nous sont parvenues se composent de la partition complète de la main du compositeur (P 159) et des parties originales (St 97) conservées à la Bibliothèque d'État de Berlin. Fait à souligner : un total de vingt-huit parties nous sont parvenues ce qui laisse suggérer que cette cantate fut exécutée au moins à deux reprises. À l'occasion de la création en 1734 ou 1735, l'orgue était silencieux durant les second, troisième et quatrième mouvements mais en revanche jouait dans chacun de

ces mouvements lorsque la cantate fut jouée à nouveau entre 1735 et 1740. À cette occasion, le violone était absent du troisième mouvement et ne jouait que dans les interludes du cinquième mouvement alors que le soliste vocal se taisait. Pour cet enregistrement, nous avons suivi en majeure partie cette dernière version à l'exception du troisième mouvement où nous avons omis l'orgue.

### WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14

Les sources principales de cette cantate qui nous sont parvenues se composent de la partition complète de la main du compositeur conservée à la Bibliothèque d'État de Berlin et d'onze des parties originales conservées aux Archives Bach de Leipzig.

Sur l'une de ces parties, on peut lire « Corne par force ». Le premier et le dernier mouvements réclament le cor en fa qui joue la plupart du temps à l'unisson avec la mélodie du choral. Le second mouvement fait cependant entendre un solo brillant de cet instrument et est écrit en si bémol. Si on souhaite que l'instrument s'intègre parfaitement dans l'ensemble, on doit donc le jouer sur un instrument aigu en si bémol et non sur le cor grave habituel en si bémol et on peut donc conclure que cette partie suppose un changement d'instrument bien qu'on ne retrouve aucune indication dans la partie le suggérant. De plus, la partition complète de Bach fait voir les indications de « Tromba tacet » et de « Tromba in unisono » qui laisse croire que Bach avait la trompette à l'esprit quand il composa cette cantate.

L'indication « tacet » [silencieux] apparaît dans la partie d'orgue dans les troisième et quatrième mouvements. Le clavecin est donc le seul instrument à clavier que l'on peut entendre dans ces mouvements sur cet enregistrement.

## GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197 / EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a

La source principale de la cantate BWV 197 qui nous est parvenue est la partition complète de la main du compositeur conservée à la Bibliothèque d'État de Berlin (P91). Les parties originales ont toutes été perdues.

Dans son commentaire sur l'œuvre, Klaus Hofmann souligne la relation qui existe entre la seconde moitié de la cantate et la BWV 197a qui explique pourquoi nous avons voulu inclure cette œuvre sur cet enregistrement. Malheureusement, dans sa forme complète, la cantate BWV 197a ne se compose que d'un fragment du quatrième mouvement ainsi que des cinquième, sixième et septième (et dernier) mouvement. Cette partition fragmentaire est la propriété de la Fondation Heineman à New York. Cependant, comme le quatrième mouvement était une adaptation pour son usage dans le BWV 197, il a été possible de le reconstituer. Notre exécution se base sur une reconstruction de la partition réalisée par Dethard Hellmann et publiée chez Hänssler Verlag.

© Masaaki Suzuki 2013

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2012, 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 mu-

sique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250<sup>e</sup> 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 Bachwoche 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*. En 2008, l'enregistrement de la Messe en si mineur fit partie des finalistes pour le *Gramophone Award* et reçut la prestigieuse distinction française du Diapason d'or de l'année. La même distinction fut attribuée deux années plus tard à l'enregistrement par le BCJ des Motets de Bach qui reçut également un *BBC Music Magazine Award* et le « Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik » [Prix de l'année des critiques musicaux d'Allemagne] ainsi qu'une mention dans l'édition 2011 du *Guide Penguin* anglais des mille meilleurs enregistrements classiques. Parmi les autres enregistrements du BCJ unanimement salués par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *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 2012 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 Freiburger 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 des beaux-arts de Tokyo 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 la musique ancienne, il a enseigné à l'Université des beaux-arts de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. Masaaki Suzuki a reçu la Croix de l'ordre et du mérite de la république fédérale d'Allemagne et, en 2012, la Médaille Bach, accordée par la ville de Leipzig.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard

Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanz à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

Le contre-ténor **Damien Guillon** a débuté sa formation musicale en tant que choriste et a commencé très tôt à se produire en tant que soliste soprano. Il est entré à la Schola Cantorum de Bâle en 2004 et y a étudié avec Andreas Scholl. Son répertoire s'étend des mélodies de la Renaissance jusqu'aux oratorios et aux opéras baroques. Guillon s'est produit en tant que soliste avec plusieurs ensembles de musique ancienne sous la direction de chefs tels Martin Gester, Christophe Rousset et Philippe Herreweghe. Il s'est produit à l'opéra dans des salles aussi importantes que le Théâtre des Champs-Élysées, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles ainsi que dans le cadre du festival d'Édimbourg pour une exécution de *Rinaldo* de Haendel.

**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 Cölln et entretient 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 van 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 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. 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.



## WAS GOTT TUT, DAS IST WOHLGETAN, BWV 100

### 1] VERSUS 1. [CHORUS]

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Es bleibt gerecht sein Wille;  
Wie er fängt meine Sachen an,  
Will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
Der in der Not  
Mich wohl weiß zu erhalten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

### 2] VERSUS 2. DUETTO *Alto, Tenore*

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Er wird mich nicht betrügen;  
Er führet mich auf rechter Bahn,  
So lass ich mich begnügen  
An seiner Huld  
Und hab Geduld,  
Er wird mein Unglück wenden,  
Es steht in seinen Händen.

### 3] VERSUS 3. [ARIA] *Soprano*

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Er wird mich wohl bedenken;  
Er, als mein Arzt und Wundermann,  
Wird mir nicht Gift einschenken  
Vor Arznei.  
Gott ist getreu,  
Drum will ich auf ihn bauen  
Und seiner Gnade trauen.

### 4] VERSUS 4. [ARIA] *Basso*

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Er ist mein Licht, mein Leben,  
Der mir nichts Böses gönnen kann,  
Ich will mich ihm ergeben

### VERSE 1. [CHORUS]

What God does is well done,  
For his will remains just;  
Whatever he appoints for me,  
I will calmly trust him.  
He is my God,  
Who in times of need  
Knows well how to keep me:  
So I leave everything in his hands.

### VERSE 2. DUET *Alto, Tenor*

What God does is well done,  
He will not deceive me;  
He will lead me along the right path,  
So I shall be satisfied  
With his grace  
And shall have patience,  
He will transform my misfortune,  
It is in his hands.

### VERSE 3. [ARIA] *Soprano*

What God does is well done,  
He will take me into consideration;  
He, as my physician and wonder-worker  
Will not pour out poison for me  
Instead of medicine.  
God is faithful,  
Therefore I shall build upon him  
And trust in his mercy.

### VERSE 4. [ARIA] *Basso*

What God does is well done,  
He is my light, my life,  
Who can allow no evil to befall me,  
I shall devote myself to him

In Freud und Leid!  
Es kommt die Zeit,  
Da öffentlich erscheint,  
Wie treulich er es meint.

In joy and sorrow!  
The time is coming  
When it will become apparent  
How faithfully he means it.

5 VERSUS 5. [ARIA] *Alto*

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Muss ich den Kelch gleich schmecken,  
Der bitter ist nach meinem Wahn,  
Lass ich mich doch nicht schrecken,  
Weil doch zuletzt  
Ich werd ergötzt  
Mit süßem Trost im Herzen;  
Da weichen alle Schmerzen.

VERSE 5. [ARIA] *Alto*

What God does is well done,  
Even though I must drink from the chalice,  
So bitter to my misguided mind,  
Still I will not be afraid  
Because, in the end,  
I shall be gladdened  
With sweet consolation in my heart;  
Then all pains will ease.

6 VERSUS ULTIMUS. [CHORAL]

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Darbei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

FINAL VERSE. [CHORALE]

What God does is well done,  
That I will confirm.  
Even when driven on the rough road  
By distress, death and misery:  
So God will  
Hold me in his  
Fatherly arms.  
So I leave everything in his hands.

## WÄR GOTT NICHT MIT UNS DIESE ZEIT, BWV 14

7 1. [CHORUS]

Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,  
So soll Israel sagen,  
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit,  
Wir hätten müssen verzagen,  
Die so ein armes Häuflein sind,  
Veracht' von so viel Menschenkind,  
Die an uns setzen alle.

1. [CHORUS]

If God were not with us at this time,  
So Israel should say,  
If God were not with us at this time,  
We would have had to despair,  
We who are such a poor little group,  
Despised by so many people,  
Who all stand against us.

**8 2. ARIA *Soprano***

Unsre Stärke heißt zu schwach,  
Unserm Feind zu widerstehen.

Stünd uns nicht der Höchste bei,  
Würd uns ihre Tyrannei  
Bald bis an das Leben gehen.

**9 3. RECITATIVO *Tenore***

Ja, hätt es Gott nur zugegeben,  
Wir wären längst nicht mehr am Leben,  
Sie rissen uns aus Rachgier hin,  
So zornig ist auf uns ihr Sinn.  
Es hätt uns ihre Wut  
Wie eine wilde Flut  
Und als beschäumte Wasser überschwemmet,  
Und niemand hätte die Gewalt gemehmet.

**10 4. ARIA *Basso***

Gott, bei deinem starken Schützen  
Sind wir vor den Feinden frei.  
Wenn sie sich als wilde Wellen  
Uns aus Grimm entgegenstellen,  
Stehn uns deine Hände bei.

**11 5. CHORAL**

Gott Lob und Dank, der nicht zugab,  
Dass ihr Schlund uns möcht fangen.  
Wie ein Vogel des Stricks kömmt ab,  
Ist unsre Seel entgangen:  
Strick ist entzwei, und wir sind frei;  
Des Herren Name steht uns bei,  
Des Gottes Himmels und Erden.

**2. ARIA *Soprano***

Our strength would be too weak  
To resist our enemies.  
If the Highest were not by our side,  
Their tyranny would soon  
Threaten our lives.

**3. RECITATIVO *Tenor***

Yea, if God had only let it happen,  
We would long ago have died,  
Their desire for revenge would have rent us  
So angry are they with us.  
Their fury would have submerged us  
Like a wild torrent  
And like the foaming waters,  
And no one could have staunched their onslaught.

**4. ARIA *Bass***

God, with your strong protection  
We are freed from our enemies.  
When they, like wild waves,  
Confront us with wrath,  
Your hands assist us.

**5. CHORALE**

Praise and thanks to God, who did not permit  
Their throats to swallow us.  
As a bird breaks free from the net  
Our soul has escaped:  
The net is torn apart, and we are free;  
The Lord's name sustains us,  
That of the God of heaven and earth.

# GOTT IST UNSRE ZUVERSICHT, BWV 197

## [Erster Teil]

### **12** 1. [CHORUS]

Gott ist unsre Zuversicht,  
Wir vertrauen seinen Händen.  
Wie er unsre Wege führt,  
Wie er unser Herz regiert,  
Da ist Segen aller Enden.

### **13** 2. RECITATIVO *Basso*

Gott ist und bleibt der beste Sorger,  
Er hält am besten Haus.  
Er führt unser Tun zuweilen wunderbarlich,  
Jedennoch fröhlich aus.  
Wohin der Vorsatz nicht gedacht,  
Was die Vernunft unmöglich macht,  
Das füget sich.  
Er hat das Glück der Kinder, die ihn lieben,  
Von Jugend an in seine Hand geschrieben.

### **14** 3. ARIA *Alto*

Schläfert allen Sorgenkummer  
In den Schlummer  
Kindlichen Vertrauens ein.  
Gottes Augen, welche wachen,  
Und die unser Leitstern sein,  
Werden alles selber machen.

### **15** 4. RECITATIVO *Basso*

Drum folget Gott und seinem Triebe.  
Das ist die rechte Bahn.  
Die führt durch Gefahr  
Auch endlich in das Kanaan,

## [Part One]

### 1. [CHORUS]

God is our confidence,  
We trust his hands.  
When he leads us on our way  
When he rules our hearts  
There is unceasing blessing.

### 2. RECITATIVO *Basso*

God is and remains the best carer,  
He is the best housekeeper.  
He guides our deeds, sometimes wondrously,  
In any case happily.  
That which we had not even considered  
That which reason regards as impossible,  
Comes to pass.  
He has written in his hand, from earliest years,  
The good fortune of the children who love him.

### 3. ARIA *Alto*

Put all sorrowful worries to sleep  
In the slumber  
Of childlike trust.  
God's eyes, that watch over us  
And which are our guiding star,  
Will do everything themselves.

### 4. RECITATIVO *Basso*

Therefore follow God and his lead.  
That is the right course.  
It leads through danger  
Ultimately to Canaan,

Und durch von ihm geprüfte Liebe,  
Auch an sein heiliges Altar,  
Und bindet Herz und Herz zusammen,  
Herr! sei du selbst mit diesen Flammen!

#### **16** 5. CHORAL

Du süße Lieb, schenk uns deine Gunst,  
Lass uns empfinden der Liebe Brunst,  
Dass wir uns von Herzen einander lieben,  
Und in Fried auf einem Sinne bleiben.  
Kyrie eleis!

#### **Post Copulationem [Zweiter Teil]**

#### **17** 6. ARIA *Basso*

O du angenehmes Paar,  
Dir wird eitel Heil begegnen,  
Gott wird dich aus Zion segnen  
Und dich leiten immerdar,  
O du angenehmes Paar!

#### **18** 7. RECITATIVO *Soprano*

So wie es Gott mit dir  
Getreu und väterlich von Kindesbeinen an gemeint,  
So will er für und für  
Dein allerbesten Freund  
Bis an das Ende bleiben.  
Und also kannst du sicher gläuben,  
Er wird dir nie  
Bei deiner Hände Schweiß und Müh  
Kein Gutes lassen fehlen.  
Wohl dir, dein Glück ist nicht zu zählen.

And, through the love that he has tested,  
Even to his holy altar,  
And binds heart and heart together,  
Lord! be thou united with these flames!

#### **5. CHORALE**

O sweet love, give us your grace,  
Let us feel the ardour of love,  
So we may love each other from the heart,  
And remain in peace, of one mind.  
Kyrie eleis!

#### **Post Copulationem [Part Two]**

#### **6. ARIA *Bass***

O you lovely couple,  
You will encounter nothing but goodness,  
God will bless you from Sion  
And lead you forever,  
O you lovely couple!

#### **7. RECITATIVO *Soprano***

As God has behaved towards you  
Since you were a child, faithfully and paternally,  
Thus he will forever  
Remain your best friend  
Right unto the end.  
And therefore you may confidently believe  
That he will never,  
In all the sweat and toil of your hands,  
Allow anything good to be lacking.  
Hail to you, your happiness is beyond counting.

**19 8. ARIA *Soprano***

Vergnügen und Lust,  
Gedeihen und Heil  
Wird wachsen und stärken und laben.  
Das Auge, die Brust  
Wird ewig sein Teil  
An süßer Zufriedenheit haben.

**20 9. RECITATIVO *Basso***

Und dieser frohe Lebenslauf  
Wird bis in späte Jahre währen.  
Denn Gottes Güte hat kein Ziel,  
Die schenkt dir viel,  
Ja mehr, als selbst das Herz kann begehren.  
Verlasse dich gewiss darauf.

**21 10. CHORAL**

So wandelt froh auf Gottes Wegen,  
Und was ihr tut, das tut getreu!  
Verdient eures Gottes Segen,  
Denn der ist alle Morgen neu;  
Denn welcher seine Zuversicht  
Auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

**8. ARIA *Soprano***

Delight and desire,  
Prosperity and well-being  
Will grow and become stronger and refresh us.  
The eye, the breast  
Will always have their share  
Of sweet satisfaction.

**9. RECITATIVO *Bass***

And this happy life  
Will continue into old age.  
For God's goodness has no end,  
It gives you so much,  
Yea, more than even the heart can desire.  
Rely upon this with certainty.

**10. CHORALE**

So walk with gladness on God's ways  
And what you do, do it faithfully!  
Earn the blessing of your God,  
For every morning it is new;  
For whosoever places his trust  
In God: God will not abandon him.

**EHRE SEI GOTT IN DER HÖHE, BWV 197a (fragment)**

**22 4. ARIA *Alto***

O! du angenehmer Schatz,  
Hebe dich aus denen Krippen  
Nimm dafür auf meinen Lippen  
Und in meinem Herzen Platz.

**4. ARIA *Alto***

O you lovely treasure,  
Arise from your manger,  
Take your place instead  
On my lips and in my heart.



**24 5. RECITATIVO *Basso***

Das Kind ist mein,  
 Und ich bin sein,  
 Du bist mein Alles unter Allen  
 Und außer dir  
 Soll mir  
 Kein Gut, kein Kleinod wohlgefallen.  
 In Mangel hab ich Überfluss,  
 In Leide  
 Hab ich Freude,  
 Bin ich krank, so heilt er mich,  
 Bin ich schwach, so trägt er mich,  
 Bin ich verirrt, so sucht er mich,  
 Und wenn ich falle, hält er mich,  
 Ja, wenn ich endlich sterben muss,  
 So bringt er mich zum Himmelsleben;  
 Geliebter Schatz, durch dich  
 Wird mir noch auf der Welt der Himmel selbst gegeben.

**24 6. ARIA *Basso***

Ich lasse dich nicht,  
 Ich schließe dich ein  
 Im Herzen durch Lieben und Glauben.  
     Es soll dich, mein Licht,  
     Noch Marter, noch Pein,  
 Ja! selber die Hölle nicht rauben.

**25 7. CHORAL**

Wohlan! so will ich mich  
 An dich, o Jesu halten,  
 Und sollte gleich die Welt  
 In tausend Stücke spalten.  
 O Jesu, dir, nur dir,  
 Dir leb ich ganz allein,  
 Auf dich allein, auf dich,  
 O Jesu, schlaf ich ein.

**5. RECITATIVE *Bass***

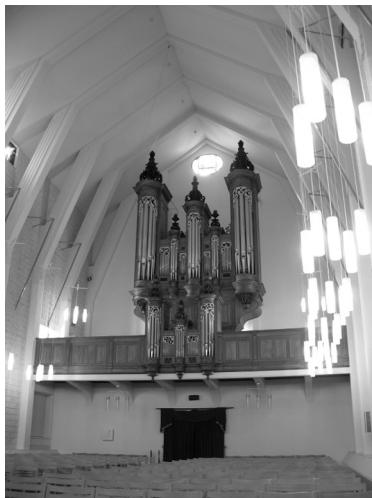
The child is mine  
 And I am his,  
 Of all, you are my all.  
 And, apart from you,  
 No possessions, no jewels  
 Will please me.  
 In paucity I have abundance,  
 In sorrow  
 I have joy,  
 If I am ill, he will heal me,  
 If I am weak, he will support me,  
 If I am lost, he will seek me out,  
 And if I fall, he will catch me,  
 Yea, when finally I must die,  
 He will bring me to the heavenly life;  
 Beloved treasure, through you  
 Heaven itself is granted to me here on earth.

**6. ARIA *Bass***

I shall not leave you,  
 I shall enclose you  
 In my heart, through love and faith.  
     And you, o my light,  
     Neither ordeal nor pain,  
 Yea! Not even hell itself shall not rob me of you.

**7. CHORALE**

So be it! Thus I wish  
 To hold fast to you, o Jesus,  
 Even if the world should  
 Break into a thousand fragments.  
 O Jesus, you, only you,  
 For you alone I live.  
 In you, only in you,  
 O Jesus, will I fall asleep.



### 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.

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.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

[www.bach.co.jp/](http://www.bach.co.jp/)

**RECORDING DATA**

**Recording:** September 2012 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan  
Producer: Jens Braun  
Sound engineer: Andreas Ruge  
Tuner: Akimi Hayashi

**Equipment:** Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

**Post-production:** Editing and mixing: Jens Braun

**Executive producer:** Robert von Bahr

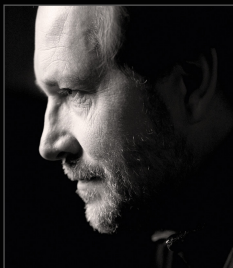
**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © Klaus Hofmann 2012, © Masaaki Suzuki 2013  
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve  
Photograph of Hana Blažiková: © Luděk Sojka  
Photograph of Damien Guillon: © DR  
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](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2021 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková  
Gerd Türk

Damien Guillon  
Peter Kooij