



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



55

Freue dich, erlöste Schar
CANTATAS ▶30 ▶69 ▶191



SUPER AUDIO CD

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 55 · LEIPZIG 1730S–40S

LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE, BWV 69

19'05

Kantate zum Ratswechsel (probably 26th August 1748)

Text: anon.; [1] Psalm 103,2; [6] Martin Luther 1524

Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Fagotto, Continuo

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | 1. [Chorus]. <i>Lobe den Herrn, meine Seele ...</i> | 4'56 |
| 2 | 2. Recitativo (Soprano). <i>Wie groß ist Gottes Güte doch! ...</i> | 1'15 |
| 3 | 3. Aria (Alto). <i>Meine Seele ...</i> | 5'58 |
| 4 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Der Herr hat große Ding an uns getan ...</i> | 2'12 |
| 5 | 5. Aria (Basso). <i>Mein Erlöser und Erhalter ...</i> | 3'16 |
| 6 | 6. Choral. <i>Es danke, Gott, und lobe dich ...</i> | 1'23 |

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30

34'17

Kantate zum Johannis (24th June 1738?)

Text: Paraphrase of BWV 30a by an unknown arranger (maybe Picander); [6] Johann Olearius 1671

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

PRIMA PARS / PART ONE

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | 1. Chorus. <i>Freue dich, erlöste Schar ...</i> | 3'59 |
| 8 | 2. Recitativo (Basso). <i>Wir haben Rast ...</i> | 0'54 |
| 9 | 3. Aria (Basso). <i>Gelobet sei Gott, gelobet sein Name ...</i> | 4'33 |
| 10 | 4. Recitativo (Alto). <i>Der Herold kömmt und meldt den König an ...</i> | 0'44 |
| 11 | 5. Aria (Alto). <i>Kommt, ihr angefochtenen Sünder ...</i> | 5'19 |
| 12 | 6. Choral. <i>Eine Stimme lässt sich hören ...</i> | 1'12 |

SECUNDA PARS / PART TWO

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | 7. Recitativo (Basso). <i>So bist du denn, mein Heil, bedacht ...</i> | 0'57 |
| 14 | 8. Aria (Basso). <i>Ich will nun hassen ...</i> | 5'38 |
| 15 | 9. Recitativo (Soprano). <i>Und ob wohl sonst der Unbestand ...</i> | 0'56 |
| 16 | 10. Aria (Soprano). <i>Eilt, ihr Stunden, kommt herbei ...</i> | 4'29 |
| 17 | 11. Recitativo (Tenore). <i>Geduld, der angenehme Tag ...</i> | 1'14 |
| 18 | 12. Chorus. <i>Freue dich, erlöste Schar ...</i> | 4'02 |

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

14'19

Festmusik zum 1. Weihnachtstag (25. December c. 1743–46) or

Festmusik zum Friedensvertrag des Dresdner Friedens (25th December 1745)

Text: [1] Luke 2,14; [2, 3] the Lesser Doxology

Tromba I, II, III, Timpani, Flauto traverso I, II, Oboe I, II, Violino I, II, Viola,

Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | 1. [Chorus]. <i>Gloria in excelsis Deo ...</i> | 6'13 |
|----|--|------|

POST ORATIONEM

- | | | |
|----|---|------|
| 20 | 2. [Duetto] (Soprano, Tenore). <i>Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.</i> | 4'04 |
| 21 | 3. [Chorus]. <i>Sicut erat in principio et nunc et semper ...</i> | 4'00 |

TT: 68'40

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI

Vocal & instrumental soloists:

HANA BLAŽÍKOVÁ *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass*

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · MASAMITSU SAN'NOMIYA *oboe d'amore*

RYO TERAKADO *violin*

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano I:	Hana Blažková · Yoshie Hida · Naho Kashiwabara
Soprano II:	Minae Fujisaki · Aki Matsui · Eri Sawae
Alto:	Robin Blaze · Hiroya Aoki · Naoko Fuse · Tamaki Suzuki
Tenore:	Gerd Türk · Yusuke Fujii · Satoshi Mizukoshi · Yosuke Taniguchi
Basso:	Peter Koopj · Daisuke Fujii · Chiyuki Urano · Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Tromba I:	Jean-François Madeuf
Tromba II:	Jean-Charles Denis
Tromba III:	Hidenori Saito
Timpani:	Thomas Holzinger
Flauto traverso I:	Kiyomi Suga
Flauto traverso II:	Liliko Maeda
Oboe I/Oboe d'amore:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Yukari Maehashi
Oboe III:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Ryo Terakado <i>leader</i> · Azumi Takada · Yukie Yamaguchi
Violino II:	Natsumi Wakamatsu · Yuko Araki · Yuko Takeshima
Viola:	Hiroshi Narita · Mika Akiha

Continuo

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

‘TO END A CANTATA CYCLE’

At the end of June 1995, in a Kobe heavily scarred by the Great Hanshin-Awaji Earthquake, the Bach Collegium Japan recorded the first volume in our projected series of Bach’s sacred cantatas. Still in Kobe, but almost 18 years later, in February 2013, we arrived at the final station of our long and winding journey; a gargantuan task involving various difficulties and sorrows, which nevertheless have been outweighed by a great deal of joy.

When I read my own foreword to the first volume I blush inwardly. In it I appear as a young missionary full of enthusiasm before his first pilgrimage. I was also completely convinced that the cantata cycle would go on forever. In interviews I proudly stated: ‘this project will take at least another 15 years’. But when those 15 years had passed I was stunned as I realized that the cycle would finish in just another three. How hard I wished someone would discover a huge pile of undiscovered cantatas. It never happened, of course.

In a very real sense the BCJ has been kept alive by the cantatas during this period, not only through our concerts, but also because we have had to record each one. This meant we had to examine minutely every single detail of each cantata. After a recording, we would experience contentment in relishing its eternal beauty. A few short months later, we would start to worry about the next recording. And in the intervening period we could barely remember what had gone before. It was like enjoying a splendid gourmet meal knowing we soon would have to eat again. What I mean to stress is this: the BCJ enjoyed every tiny morsel of each cantata but it felt as though it would never end. It was like an endless loop. Now the recordings of these works may be complete, but we will never stop performing them.

I am still slightly embarrassed about my overexcited manner in the foreword of the first volume, but I was sincere in my passion and enthusiasm. Humbly I state that J. S. Bach and I believe in the same God. I am directly linked to the music of Bach through God. I have come to understand how Bach believed in God, as Bach inscribed his inner belief through his cantatas. This is not just for Bach alone. The collection of cantatas is a treasure for all human beings, a sacred book of religion and of spirituality. They have to be sung, and passed onto future generations forever. With the help of his disciples, God left us the Bible. Into the hands of Bach He delivered the cantata. This is why it is our mission to keep performing them: we must pass on God’s message through these works, and sing them to express the Glory of God. Soli Deo Gloria!

Masaaki Suzuki

LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE, BWV 69

BLESS THE LORD, O MY SOUL

Bach's late town council inauguration cantata, probably performed in 1748, owes its existence to the custom of celebrating the annual change of municipal leadership with a festive church service. In Leipzig this service always took place on the Monday after St Bartholomew's Day (24th August) in the St Nicholas Church.

Without a doubt this imposing cantata with its rich orchestral scoring was excellently suited to the task of lending appropriate artistic splendour to the political festivities. It did not, however, contain much that was new. In fact the most important movements – the opening chorus and the two solo arias, had already been performed at a church service in Leipzig a quarter of a century earlier, on the twelfth Sunday after Trinity in 1723. For the new version, only the two recitatives were newly written, both text and music. Apart from that, two lines of text were changed in the first aria (now for alto rather than tenor), and the simple concluding chorale in the 1723 version – *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (*What God does is well done*) – was replaced by a more suitable strophe, 'Es danke, Gott, und lobe dich' ('May the people thank you, God, and praise you' – from *Es woll uns Gott genädig sein* [*May God be gracious to us*] by Martin Luther, 1524) in a setting which, as befitted the occasion, made impressive use of the trumpets and timpani.

The original cantata text alludes to the words 'Er hat alles wohl gemacht' ('He hath done all things well') from the gospel passage for the twelfth Sunday after Trinity (Mark 7:31–37). Starting from the psalm text 'Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat' ('Bless the Lord, O my soul, and forget not all his benefits!'), it unfolds as a

hymnic tribute to the goodness of God. In the council cantata, the essence remains unchanged, although the new recitatives (especially the second) change its perspective, focusing now on the municipal authority. The city council is regarded to some extent as the custodian of God's benefactions, tending with God-given wisdom to the well-being of its citizens.

Musically, the centre of gravity is found in the large-scale opening chorus. The movement is framed by the introductory passage, with its contrasting, virtuosic writing for the four groups (trumpets and drums, double woodwind, strings and voices), and its purely instrumental counterpart at the end. In between there is a broadly conceived double fugue with two contrasting themes on the two textual elements of the psalm verse. The two themes are initially worked out independently, and later skilfully combined. Bach could scarcely have found a better way to demonstrate to the city fathers his abilities as director of music!

The two arias are each very beautiful in their own terms. The alto aria is pastoral in character, and impresses with the soaring ease of its long-drawn melodic arches. The bass aria, however, is particularly original with its characteristic mazurka rhythms and the consequent irregular syllabic flow of the text. Here stylistic features from Polish folklore find their way into Bach's music: such elements had become especially popular in central Germany since the accession of the Elector of Saxony, Augustus the Strong, to the Polish throne in 1697.

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30

REJOICE, REDEEMED HOST

This work for the Feast Day of St John the Baptist, 24th June, the annual celebration of the birth of the saint, is one of Bach's late church cantatas. It was probably performed on that date in 1738, in Leipzig.

As so often with the sacred music from his late period, here too Bach turned to an earlier work: in every important respect it is a parody.

The origins of this cantata take us back to the spring of 1737 and to a specific individual: Count Johann Christian von Henicke (1681–1752). The Count had just acquired the estate of Wiederau, southwest of Leipzig, an event that was celebrated on 28th September 1737 with a musical tribute by Bach to the new Lord of Wiederau. The text is by the versatile poet Christian Friedrich Henrici, known as Picander (1700–64). In the tried and tested manner he had cast the libretto as a *dramma per musica* in which four allegorical figures – Time, Happiness, the River Elster and Fate – alternate in presenting good wishes. To each of these figures Bach assigned a different vocal register. The colourful scoring includes two transverse flutes, two oboes plus three trumpets and timpani. And the music is festive and thoroughly secular, often dance-like and in some details not only modern but even fashionable.

It seems to have been Bach's intention to prepare the cantata for church use with as few compositional alterations as possible. Therefore the formal outline remained the same: the opening chorus returns at the end with just small textual changes, and within this framework recitatives and arias appear in pairs. Four of the five arias were carried over and simply provided with new texts. Also the sequence of the arias – and their vocal and instrumental configurations – was retained. The only significant formal alteration was the insertion of the chorale verse 'Eine Stimme lässt sich hören' ('A voice makes itself heard', from the hymn *Tröstet, tröstet, meine Lieben* [Comfort, comfort ye my people] by Johann Olearius, 1671), which divides the cantata in two and thus creates the usual break for the sermon. Apparently Bach originally

wanted to retain the music of the recitatives as well, merely exchanging the texts; at least, for these movements too the (unknown) librettist provided words that precisely mirrored the original's metrical patterns. In the end, however, Bach decided to write new pieces.

In terms of content, the text orients itself around the readings for St John the Baptist's Day: the epistle, Isaiah 40:1–5, with the prophecy relating to John as the precursor of Jesus: 'The voice of him that crieth in the wilderness, Prepare ye the way of the Lord'; and to the gospel passage for that day, Luke 1:57–80, telling of the birth of John the Baptist and Zacharias's song of praise.

Various unusual features of this cantata are a consequence of its secular origins – for example the surprising beginning of the introductory chorus, without any instrumental prelude, or the dance-like buoyancy of this light movement, rich in syncopations and with an appealing rondo-like form. In the arias, too, Bach sometimes turns to dance patterns. In the bass aria 'Gelobet sei Gott' ('Praise be to God') his model was the *passepied*. The alto aria 'Kommt, ihr angefochtenen Sünder' ('Come, ye troubled sinners') is based on a *gavotte*, although its dance rhythms are considerably reshaped with melodic syncopations and triplets. The second bass aria, 'Ich will nun hassen' ('Now I want to hate'), has march-like characteristics, combined with the frequent use of the then fashionable 'Lombard slides' (two demisemiquavers plus a dotted quaver). With its agile figurations the soprano aria 'Eilt, ihr Stunden' ('Hasten, ye hours') is reminiscent of a *gigue*, a form that was then popular as a concluding movement.

It is remarkable that Bach omitted the trumpets and timpani that were present in the opening and closing choruses of the secular original version. This was

easily accomplished, as they did not present any thematic material, but it remains surprising because the Feast of St John was in those days an important feast. Admittedly, however, Bach's other two Leipzig cantatas for this day, *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* (*You People, Glorify God's Love*, BWV 167) and *Christ unser Herr zum Jordan kam* (*Christ Our Lord Came to the Jordan*, BWV 7), also omitted these instruments.

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

Most connoisseurs of Bach's music will recognize the Latin Christmas composition *Gloria in excelsis Deo* from the very first bar: it is based entirely on the Gloria from the B minor Mass, BWV 232. To be more precise, it is based on the second part of the 'Missa' – consisting of just a Kyrie and Gloria – that Bach presented in 1733 to his territorial lord, the Elector of Saxony and later King of Poland Augustus the Strong, with a dedication and a petition for 'ein Prædicat von Dero Hoff-Capelle' (i.e. for the title of court composer).

Bach used the opening of this Gloria in almost unaltered form. The reference to Christmas is obvious: the text is the angels' words at the Annunciation of the Saviour's birth, after Luke 2:14: 'Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis' ('Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men').

The text for the two subsequent movements is the well-known liturgical formula known as the Lesser Doxology: 'Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen' ('Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit; as it was in the beginning is now and ever shall be, world without end. Amen'). For the first phrase of this text Bach used a slightly

shortened version of the duet 'Domine Deus, Rex coelestis, Fili unigenite'. For the rest of the text he used the last part of the Gloria, 'Cum Sancto Spiritu'. The words 'Sicut erat in principio', which in declamatory terms were not well suited to the composition, were combined with a new, signal-like motif that effectively opens the work (the three choral parts are in unison here) and is subsequently heard several times in two or three parts, an octave apart.

In the opening movement Bach's music displays illustrative qualities in the normal manner – for example portraying the 'in excelsis' ('in the highest') with top notes in the soprano, or changing to a calmer pulse for 'et in terra pax' ('and on earth peace'), symbolizing 'earth' by means of long, low-pitched notes in the continuo. In the other two movements, however, the change of text meant that such descriptive techniques would hardly have been possible. Nonetheless Bach had a stroke of good luck in the last movement: the long-held notes that emphasized the word 'Patris' ('of the Father') in the original are now construed metaphorically and are combined with the word 'saeculorum' ('world without end'). All in all, however, this music does not try to interpret the text word by word, but instead surrounds it with general jubilation – to bring honour to God and as a message of peace for mankind.

This Christmas composition has posed all sorts of riddle for scholars and biographers of Bach. Plainly it is not a cantata in the usual sense of the word. And, according to what we know today, it is impossible that this piece, with its Latin text, was performed at the Leipzig Christmas church service instead of the usual cantata. Bach's own statement in the title of his score confirms that the piece was intended for Christmas. The watermarks and details of the handwriting initially led scholars to suggest that it came from the

years after 1735; later it proved possible to date it more exactly to the period 1743–46. It was therefore necessary to search within this time frame for an occasion on which this atypical work might have been performed.

In 1992 the Canadian musicologist Gregory G. Butler presented a plausible solution. He suggested that the performance took place in Leipzig on Christmas Day 1745, to celebrate the Treaty of Dresden. That was the very day on which the peace treaty between Prussia and Saxony was signed, bringing to an end the Second Silesian War of 1744–45. By means of this war, Frederick the Great had sought to secure Silesia – which he had annexed in 1741–42 – against being reconquered by Austria. In 1744 he had invaded Saxony and Bohemia and in 1745, after the war had run its course, he achieved his objective. The people of Saxony had suffered greatly as a result of hostile actions, of the occupation and of the war contributions demanded from them. Even Leipzig itself was occupied in late November 1745. All of Saxony must have breathed a sigh of relief when the peace treaty was signed.

On the day of the signing, 25th December 1745, a ceremony took place at the Leipzig University Church, the centrepiece of which was a festive oration. Unfortunately the Leipzig annalist reveals nothing about the musical element of the ceremony. At any rate, however, Bach must have been responsible for the music. It would thus seem possible that this Christmas composition might have been the ceremonial music for this peace celebration. Everything fits: the choice of text with its heavenly message of peace, the Latin language (which was in common use in the University Church), and also a note by Bach in the score that the second and third movements should be performed ‘post Orationem’, ‘after the oration’. The forthcoming

peace treaty seems not to have become public knowledge in Leipzig until 22nd December at the earliest. Bach’s music for the festivities must therefore have been produced in great haste, and this time pressure would also explain his recourse to a work that already existed, and his pragmatic choice to make as few alterations as possible.

© Klaus Hofmann 2012

PRODUCTION NOTES

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

As indicated in the commentary by Klaus Hofmann, this work, which Bach dedicated to the Elector of Saxony in Dresden in 1733, emerged on the basis of minor revisions to the Mass in B minor, BWV 232/4, 7a, 9b (or Gloria, Nos 1, 4 and 7, as the movements are numbered in Vol. 1 of the revised New Bach Edition). The work has been handed down solely in the form of the autograph score (Berlin State Library, Mus. ms. Bach P1145), and none of the parts are extant.

With a few exceptions the first movement was appropriated with almost no changes. The second movement employs the ‘Domine Deus’ section, BWV 232/7a, unchanged up to bar 74 although with a different text. Despite this new text, there are almost no changes in notes and rhythm in the vocal parts, although there are some changes in the instrumental parts.

The third movement changes the text of BWV 232/9b as follows:

BWV 232/9b:
cum Sancto Spiritu
in Gloria Dei Patris

BWV 191/3:
Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum

Accompanying these textual changes, two bars have been added to each of the phrases in the opening section (and to the instrumental interlude, bars 68 to 73). Whereas in BWV 232/9b these phrases consist of units of 2+2+4 bars, in BWV 191/3 they are made up of units of 3+3+4.

When there are no extant original parts, doubts are likely to remain as to the precise instrumentation. In the present case a problem arises with regard to the bassoon part. In most cantatas there are no staves for the instrument in the full score, since the bassoon is supposed to double the basso continuo part. This is also the case with the autograph scores of BWV 191 and BWV 232. However, among the revised parts for BWV 232, there is an extant separate bassoon part, indicating that the bassoon should perform a different line than the basso continuo. It therefore seems appropriate to follow this as closely as possible also in BWV 191. Needless to say, the bassoon part of BWV 232 must be slightly modified according to the change of phrases in the third movement of BWV 191. However, in the fugal exposition between bars 41 and 67, where in BWV 191 an orchestral accompaniment has been added while the corresponding section in BWV 232 features choir and continuo alone, it seems advisable that the bassoon should be tacet, taking account of the subsequent contrast. Similarly, the entry of the basses at bar 106 is rendered clearer if the bassoon is omitted between bars 87 and 106.

© 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 me-

diæval 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.

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

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René

Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max 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.



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.

LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE, BWV 69

Bachs späte, wahrscheinlich 1748 ausgeführte Ratswahlkantate verdankt ihre Entstehung dem Brauch, den alljährlichen Wechsel in der Führung der städtischen Regierungsgeschäfte mit einem Festgottesdienst zu begehen. In Leipzig fand dieser Gottesdienst stets am Montag nach St. Bartholomäi (24. August) in St. Nicolai statt.

Unsere prächtige Kantate mit ihrer reichen Orchesterbesetzung war gewiss hervorragend geeignet, dem stadtpolitischen Festakt den gebührenden künstlerischen Glanz zu verleihen. Neu allerdings war nicht viel an ihr. Denn mit ihren wichtigsten Sätzen, dem Eingangsschor und den beiden Soloarien, war das Werk schon einmal ein Vierteljahrhundert zuvor am 12. Sonntag nach Trinitatis 1723 in einem Leipziger Hauptgottesdienst erklingen. Für die nachmalige Neufassung wurden nur die beiden Rezitative neu gedichtet und neu komponiert; hinzu kam die Änderung von zwei Textzeilen bei der ersten Arie und ihre Einrichtung für Alt (statt Tenor), und außerdem wurde der schlechte Schlusschoral von 1723, *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, ersetzt durch die geeignetere Strophe „Es danke, Gott, und lobe dich“ (aus *Es will uns Gott genädig sein* von Martin Luther, 1524) in einem Satz, der, dem Anlass gemäß, Trompeten und Pauken nochmals eindrucklich zur Geltung kommen ließ.

Der ursprüngliche Kantatentext knüpft an die Worte „Er hat alles wohl gemacht“ aus dem Evangelium des 12. Sonntags nach Trinitatis (Markus 7,31–37) an. Ausgehend von dem Psalmvers „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat“ entfaltet sich ein hymnischer Lobpreis der Güte Gottes. In der Ratswahlkantate ändert sich im Kern daran nichts. Nur wird der Blick durch die neuen Rezitative, besonders durch deren zweites,

zunehmend auf die städtische „Obrigkeit“ gelenkt. Die Stadtregierung wird dabei gewissermaßen als Sachwalterin der Wohltaten Gottes betrachtet, die mit gottgegebener Weisheit für das Wohlergehen der Bürger sorgt.

Den künstlerischen Schwerpunkt der Kantate bildet der weiträumig angelegte Eingangsschor. Der einleitende Abschnitt, in dem die vier Klanggruppen der Trompeten und Pauken, der Doppelrohrbläser, der Streicher und schließlich der Singtamen virtuos konzertierend einander gegenüber treten, und das rein instrumentale Gegenstück dieses Abschnitts am Schluss des Satzes bilden den Rahmen für eine breit ausgeführte Doppelfuge mit zwei kontrastierenden Themen über die beiden Textglieder des Psalmverses. Die beiden Themen werden zunächst je für sich durchgeführt, dann werden sie kunstvoll simultan kombiniert. Besser als mit diesem Satz hätte Bach den Leipziger Stadtvätern kaum demonstrieren können, was sie an ihrem Director musices haben!

Die beiden Arien sind von je eigener Schönheit. Die Alt-Arie schlägt pastorale Töne an und besticht durch die schwebende Leichtigkeit weitgespannter Melodiebögen. Ein besonders originelles Gepräge aber zeigt die Bass-Arie mit ihrer charakteristischen Mazurka-Rhythmik und dem darauf beruhenden ungleichmäßigen Silbenfluss des Textvortrags. Hier spielen Stilelemente der polnischen Folklore in Bachs Musik hinein, wie sie in Mitteldeutschland besonders beliebt wurden, seit der sächsische Kurfürst August der Starke 1697 in Personalunion den polnischen Königsthron bestiegen hatte.

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30

Bachs Gottesdienstmusik auf das Johannistfest, den 24. Juni, an dem alljährlich der Geburt Johannes des Täufers gedacht wird, zählt zu seinen späten Kirchen-

kantaten. Das Werk erklang in Leipzig vermutlich am Johannistag 1738. Und wie so oft in der Kirchenmusik seiner Spätzeit hat Bach auch bei dieser Kantate auf ein bereits vorhandenes Werk zurückgegriffen: Sie ist in allen wesentlichen Teilen Parodie.

Die Vorgeschichte unserer Kantate führt zurück in das Vorjahr 1737 und zur Person des Grafen Johann Christian von Henicke (1681–1752). Der Graf hatte damals das Rittergut Wiederau, südwestlich von Leipzig, erworben, und dieses Ereignis wurde am 28. September 1737 mit einer dem neuen Herrn auf Wiederau gewidmeten Huldigungsmusik Bachs gefeiert. Die Dichtung stammte aus der Feder des reingewandten Christian Friedrich Henrici gen. Picander (1700–1764). Der Poet hatte das Libretto in bewährter Weise als *Dramma per musica* angelegt, in dem vier allegorische Figuren: die Zeit, das Glück, der Fluss Elster und das Schicksal, sich abwechselnd in guten Wünschen ergehen. Bach hat den redenden Personen je eine der vier Stimmlagen zugewiesen. Das farbig besetzte Orchester umfasst in den Bläsern zwei Querflöten, zwei Oboen und dazu drei Trompeten und Pauken. Und die Musik ist festlich und durchaus weltlich, oft tänzerisch und in manchen Einzelzügen nicht nur modern, sondern sogar modisch.

Bach scheint die Absicht gehabt zu haben, die Kantate mit möglichst wenig kompositorischen Eingriffen für den kirchlichen Gebrauch einzurichten. So blieb der Formgrundriss mit dem am Schluss textlich leicht variiert wiederkehrenden Eingangsschor ebenso erhalten wie die paarige Abfolge von Rezitativen und Arien innerhalb dieses Rahmens. Vier der fünf Arien wurden übernommen und lediglich neu textiert, auch die Reihenfolge der Arien und ihre vokale und instrumentale Besetzung blieben gleich. Eine wesentliche formale Veränderung erfolgte nur durch den Einschub der Choralstrophe „Eine Stimme lässt sich hören“

(aus dem Lied *Tröstet, tröstet, meine Lieben* von Johann Olearius, 1671), die die Kantate unterteilt und so die übliche Zäsur für die Predigt schafft. Anscheinend wollte Bach ursprünglich auch die Rezitative beibehalten und lediglich neu textieren; jedenfalls hat der unbekannt Textdichter hierzu auch diese Sätze metrisch genau der Vorlage nachgedichtet. Doch hat sich Bach letztlich zur Neukomposition entschlossen.

Inhaltlich orientiert sich der Text an den Lesungen des Johannistages: an der Epistel, Jesaja 40,1–5, mit der auf Johannes als den Wegbereiter Jesu bezogenen Prophezeiung „Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: „Bereitet dem Herrn den Weg ...“; und am Evangelium des Tages, Lukas 1,57–80, mit dem Bericht von der Geburt Johannes des Täufers und dem Lobgesang des Zacharias.

Ihrer weltlichen Herkunft verdankt die Kantate mancherlei ungewohnte Züge. So den überraschenden Beginn des Eingangschors ohne Instrumentalvorspiel und den synkopenreichen tänzerischen Schwung des leichtgewichtigen Satzes mit seiner gefälligen, rondoartigen Form. In den Arien greift Bach verschiedentlich Tanzmuster auf: Bei der Bass-Arie „Gelobet sei Gott“ (Satz 3) ist es das Modell des *Passeped*. Die Alt-Arie „Kommt, ihr angefochten Sünder“ (Satz 5) ist einer Gavotte nachgebildet, deren Tanzrhythmus allerdings stark mit modischen Synkopen und Triolen überformt ist. Die zweite Bass-Arie, „Ich will nun hassen“ (Satz 8), trägt marschartige Züge und verbindet dies mit dem ausgiebigen Gebrauch des damals modischen lombardischen Schleifers (zwei Zweunddreißigstel + punktiertes Achtel). Die Sopran-Arie „Eilt, ihr Stunden“ (Satz 10) erinnert mit ihrem bewegten Figurenwerk an die damals als Schlusssatz beliebte Gigue.

Bemerkenswert ist, dass Bach die Trompeten und Pauken, die in der weltlichen Urform in den Rahmen-

chören mitwirken, weggelassen hat. Da ihnen kein thematisches Material anvertraut war, war dies zwar ohne weiteres möglich; doch es bleibt verwunderlich, denn der Johannistag war damals ein hohes Fest. Allerdings verzichtete auch die beiden übrigen Leipziger Kantaten Bachs zu diesem Tag, *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* (BWV 167) und *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 7), auf die festliche Krönung durch Trompeten und Pauken.

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

Die lateinische Weihnachtsmusik *Gloria in excelsis Deo* wird den meisten Freunden der Werke Bachs vom ersten Takt an vertraut vorkommen. Denn sie beruht ganz und gar auf dem Gloria-Teil der h-moll-Messe (BWV 232), genauer gesagt: dem zweiten Teil jener nur aus Kyrie und Gloria bestehenden „Missa“, die Bach 1733 seinem Landesherrn, dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. und nachmaligen König von Polen mit einer Widmung und dem Gesuch um „ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle“ (also um einen entsprechenden Hoftitel) überreicht hatte.

Bach hat den Eingangssatz dieses Gloria-Teils praktisch unverändert übernommen. Der Bezug zum Weihnachtsfest liegt auf der Hand: Die Worte dieses Satzes sind der Engelsangeb bei der Verkündigung der Geburt des Heilands nach Lukas 2,14: „Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis“; nach der Luther-Bibel: „Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!“

Textgrundlage der beiden folgenden Sätze ist die als „Kleine Doxologie“ bekannte liturgische Schlussformel „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen“, übersetzt: „Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie es war im

Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.“ Bach hat den ersten Textsatz dem Duett „Domine Deus, Rex coelestis, Fili unigenite“ unterlegt und dieses leicht gekürzt. Für die Fortsetzung des Textes verwendete er den Gloria-Schluss-Teil „Cum Sancto Spiritu“, wobei er die deklamatorisch nicht gut zu der Komposition passenden Worte „Sicut erat in principio“ mit einem neuen, signalartigen Motiv verband, das das Stück wirkungsvoll im Unisono dreier Chorstimmen eröffnet und danach noch mehrfach in zwei oder drei Stimmen in Oktavkopplung erklingt.

Während Bachs Musik im Eingangssatz in gewohnter Weise illustrative Züge entfaltet und etwa das „in excelsis“ (in der Höhe) mit Spitzentönen im Sopran nachzeichnet oder bei „et in terra pax“ (und auf der Erde Frieden) in eine ruhigere Bewegung übergeht und „Erde“ durch lange Tieftöne im Continuo symbolisiert, ist Ähnliches für die beiden Folgesätze angesichts der Neutextierung kaum zu erwarten. Immerhin beweist Bach im Schlusssatz eine glückliche Hand, wenn er die im Chor auffallend lang gehaltenen Töne, die in der Vorlage das Wort „Patris“ (des Vaters) hervorheben, nun bildlich deutet und mit dem Wort „saeculorum“ (Ewigkeit) versieht. Alles in allem aber will dies keine Musik sein, die den Text Wort für Wort ausdeutet, sondern ihn mit allgemeinem Jubel umgibt – zur Ehre Gottes und als Friedensbotschaft für die Menschen.

Bachs Weihnachtsmusik hat Biographen und Forschern allerhand Rätsel aufgegeben. Eine Kantate im eigentlichen Sinne ist sie ja nicht. Und dass sie mit ihrem lateinischen Text anstelle der üblichen Kantate im Leipziger Weihnachtsgottesdienst musiziert worden wäre, ist nach allem, was wir heute wissen, auszuschließen. Die Bestimmung für Weihnachten freilich ist durch Bachs eigene Angabe im Titel seiner

Partitur gesichert. Wasserzeichen und Schriftmerkmale führten die Forschung zunächst in die Jahre nach 1735, später ließ sich die Niederschrift präziser in die Zeit um 1743–1746 datieren. In diesem Zeitrahmen war also nach einer Gelegenheit zu suchen, bei der dieses Ausnahmewerk aufgeführt worden sein könnte.

1992 legte der kanadische Musikforscher Gregory G. Butler eine plausible Lösung vor. Danach erfolgte die Aufführung in Leipzig am 1. Weihnachtstag 1745 aus Anlass des „Dresdner Friedens“. An diesem Tag wurde in Dresden der Friedensvertrag zwischen Preußen und Sachsen geschlossen, der den Zweiten Schlesischen Krieg von 1744/45 beendete. Mit diesem Krieg hatte Friedrich der Große das 1741/42 von ihm annektierte Schlesien gegen eine Rückeroberung durch Österreich zu sichern gesucht. 1744 war er in Sachsen und Böhmen eingefallen, und nach wechselndem Kriegsglück hatte er sein Ziel Ende 1745 erreicht. Die sächsische Bevölkerung hatte bis dahin unter den Kriegshandlungen, der Besatzung und den ihr abgeforderten Kriegskontributionen schwer gelitten. Auch Leipzig war Ende November 1745 besetzt worden. Ganz Sachsen muss tief aufgeatmet haben, als der Friedensvertrag unterzeichnet wurde.

Am Tag der Unterzeichnung, dem 25. Dezember 1745, fand in der Leipziger Universitätskirche ein Festakt statt, in dessen Mittelpunkt eine feierliche Rede stand. Leider verrät der Leipziger Chronist nichts über die musikalische Ausgestaltung der Feier. Für die Musik muss jedenfalls Bach zuständig gewesen sein. So bietet es sich an, in unserem Weihnachtsstück die Festmusik zu dieser Friedensfeier zu sehen. Alles passt zusammen: Die Wahl des Textes mit seiner himmlischen Friedensbotschaft, die lateinische Sprache, die in der Universitätskirche geläufig war, und auch ein Vermerk Bachs in seiner Partitur, wonach die Sätze 2 und 3 „post Orationem“, also „nach

der Ansprache“ des Festredners zu musizieren waren. Der bevorstehende Friedensschluss scheint in Leipzig frühestens am 22. Dezember 1745 bekannt geworden zu sein. Offenbar entstand Bachs Festmusik also in äußerster Eile, und der Zeitdruck erklärt wohl auch Bachs Rückgriff auf ein vorhandenes Werk und die pragmatische Beschränkung auf ein Minimum an kompositorischen Änderungen.

© Klaus Hofmann 2012

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

Wie Klaus Hofmann in seinem Einführungstext ausführt, entstand diese Komposition auf Grundlage geringfügiger Revisionen der h-moll-Messe BWV 232 Nr. 4, 7a, 9b (bzw. Gloria Nr. 1, 4 und 7, so die Sätze in der Zählung der Neuen Bach-Ausgabe, Bd. 1), die Bach im Jahr 1733 dem sächsischen Kurfürsten in Dresden widmete. Das Werk ist allein als Partiturautograph überliefert (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 1145); Stimmen sind nicht erhalten.

Der erste Satz wurde fast unverändert übernommen. Der zweite Satz greift den Domine Deus-Abschnitt BWV 232 Nr. 7a bis zu Takt 74 unverändert auf, wengleich zu einem anderen Text. Trotz dieses neuen Textes sind Noten und Rhythmus in den Vokalpartien nahezu unverändert, während die Instrumentalstimmen einige Veränderungen aufweisen.

Der dritte Satz ändert den Text von BWV 232 Nr. 9b folgendermaßen:

BWV 232/9b:
cum Sancto Spiritu
in Gloria Dei Patris

BWV 191/3:
Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum

Zusätzlich zu diesen Textänderungen wurde jede der Phrasen in der Einleitung (und im instrumentalen Zwischenspiel, Takte 68 bis 73) um zwei Takte erweitert. Während diese Phrasen in BWV 232 Nr. 9b aus Gruppen von 2+2+4 Takten bestehen, handelt es sich in BWV 191 Nr. 3 um Gruppen aus 3+3+4 Takten.

Fehlen die originalen Stimmen, so ist die exakte Instrumentation ungewiss. Im vorliegenden Fall ergibt sich ein Problem im Hinblick auf die Fagottpartie: In den meisten Kantaten gibt es in der Partitur kein eigenes System für das Instrument, da das Fagott in der Regel die Generalbassstimme verdoppelt. Dies ist auch der Fall bei den Partiturautographen von BWV 191 und BWV 232. Zu den revidierten Stimmen für BWV 232 aber gehört eine eigene Fagottpartie, was zeigt, dass das Fagott eine andere melodische Linie als der Generalbass hatte. Es liegt daher nahe, dies auch für BWV 191 zu übernehmen. Selbstverständlich muss die Fagottpartie in BWV 232 wegen der Phrasenänderungen im dritten Satz von BWV 191 leicht angepasst werden. Doch in der Fugenexposition in den Takten 41 bis 67, wo BWV 191 eine Orchesterbegleitung hinzufügt, während der entsprechende Abschnitt in BWV 232 nur Chor und Continuo vorsieht, erscheint es ratsam, das Fagott schweigen zu lassen, um den nachfolgenden Kontrast zu schärfen. In ähnlicher Weise ist der Eintritt der Bässe in Takt 106 deutlicher, wenn das Fagott in den Takten 87 bis 106 pausiert.

© 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 Konzertsreihe 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 Veranstaltungenstätten 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 Geneva. 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.

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

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe an der Kathedrale zu Limburg. Nach dem Studium in Frankfurt/Main absolvierte er Studien in Barockgesang und Inter-

pretation an der Schola Cantorum Basiliensis bei Richard Levitt und René Jacobs und nahm an Meisterkursen von Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz und Norman Shetler teil. Er arbeitete mit führenden Dirigenten der Alten Musik, mit denen er in den wichtigsten Konzertsälen der Welt auftrat. Er war Mitglied des Ensembles Cantus Cölln und pflegt enge Kontakte zum Ensemble Gilles Binchois. Heute unterrichtet er an der Schola Cantorum Basiliensis und gibt Meisterkurse an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo sowie in Spanien und Süd-Korea.

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als 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.



LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE, BWV 69

LOUE LE SEIGNEUR, MON ÂME

La cantate pour l'inauguration du conseil municipal probablement composée en 1748 doit son existence à la coutume voulant que le changement annuel de conseil municipal soit célébré par un office religieux. À Leipzig, cet office avait toujours lieu le lundi après la Saint-Bartholomé (24 août) à l'église Saint-Nicolas.

Cette somptueuse cantate avec ses effectifs orchestraux importants était on ne peut mieux conçue pour souligner avec opulence la cérémonie municipale. Elle ne renfermait cependant pas beaucoup de nouveau matériau. Les mouvements les plus importants (le chœur d'ouverture et les deux airs solo) avaient déjà retenti un quart de siècle auparavant en 1723 au douzième dimanche après la Trinité dans le cadre d'un office religieux à Leipzig. Pour cette nouvelle version, les deux récitatifs ont été composés sur de nouveaux textes. De plus, deux vers du premier air ont été modifiés ainsi que la voix pour laquelle il avait initialement été conçu : alto plutôt que ténor. Enfin, le choral conclusif strict de 1723 « Was Gott tut, das ist wohlgetan » [Ce que Dieu fait est bien fait] a été remplacé par une strophe plus appropriée « Es danke, Gott, und lobe dich » [Dieu, le peuple te remercie et te loue] (de *Es woll uns Gott genädig sein* de Martin Luther, 1524) et donne la chance aux trompettes et aux timbales de faire impression.

Le texte original de la cantate était basé sur le texte « Er hat alles wohl gemacht » [Il a bien fait toute chose] de l'évangile du douzième dimanche après la Trinité (Marc 7, 31 à 37). Un chant de louange à l'allure d'hymne à la bonté de Dieu se déploie à partir du verset du psaume « Loue le Seigneur, mon âme et n'oublie aucun de ses bienfaits ». Dans la cantate pour l'inauguration du conseil, rien n'est fondamentalement changé. Grâce au nouveau récitatif, en particulier le second, l'attention se porte désormais sur l'« autorité »

municipale. Le gouvernement municipal devient ainsi pour ainsi dire le représentant de Dieu qui, dans sa sagesse divine, veille au bien-être des citoyens.

L'ample chœur introductif constitue le cœur artistique de la cantate. La section introductive, dans laquelle les quatre groupes sonores des trompettes et des timbales, les instruments à anches doubles, les cordes et finalement des voix jouent ensemble de manière virtuose. La contrepartie purement instrumentale de cette section à la fin du mouvement devient le cadre d'une fugue double de grande dimension avec deux thèmes contrastés sur les deux sections des vers tirés des Psaumes. Ces deux thèmes sont d'abord exposés séparément avant d'être combinés avec art. Bach n'aurait pu montrer de plus brillante façon aux pères de la ville ce qu'ils devaient à leur directeur musical !

Les deux airs manifestent chacun leur beauté de manières différentes. L'air d'alto affiche un ton pastoral et captivé par la légèreté de son important dépliement mélodique. De son côté, l'air de basse manifeste son originalité avec le rythme caractéristique de la mazurka et son effet sur la déclamation du texte. L'intrusion d'éléments du folklore polonais dans la musique de Bach témoigne de leur popularité dans l'Allemagne centrale depuis que le prince-électeur de Saxe, Frédéric-Auguste dit « Le fort » avait accédé au trône de Pologne en 1697.

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30 RÉJOUIS-TOI, PEUPLE LIBÉRÉ !

La musique liturgique que Bach composa à l'occasion de la fête de la Saint Jean qui célèbre le 24 juin la naissance de Jean Baptiste fait partie de ses dernières cantates religieuses. L'œuvre fut vraisemblablement créée à Leipzig le 24 juin 1738. Comme souvent dans sa musique religieuse composée tardivement, Bach a également recouru pour cette cantate à une œuvre anté-

rieure et elle est donc, en majeure partie, une parodie.

L'origine de cette cantate antérieure nous renvoie à l'année précédente, 1737, et au comte Johann Christian von Henricke (1681–1752) qui avait acquis le manoir de Wiederau, au sud-ouest de Leipzig. Cet événement fut célébré le 28 septembre 1737 par une musique festive dédiée au nouveau seigneur de Wiederau composée par Bach et dont le livret est de la plume du poète Christian Friedrich Henrici mieux connu sous le nom de Picander (1700–1764). L'auteur a conçu le livret en suivant un modèle éprouvé du *dramma per musica* dans lequel on retrouve quatre personnages allégoriques : le temps, la chance, le fleuve Elster et le destin qui viennent l'un après l'autre transmettre leurs vœux. Bach a attribué à chaque personnage l'une des voix du quatuor vocal. L'orchestration colorée fait appel dans la section des bois à deux flûtes traversières et deux hautbois ainsi qu'à trois trompettes et à des timbales. La musique est festive et résolument profane, souvent dansante et, en plusieurs endroits, non seulement moderne mais à la mode.

Bach semble avoir eu l'intention d'organiser sa cantate en procédant à aussi peu de modifications que possible pour son nouvel usage religieux. C'est ainsi que la forme de base avec, à la fin, le retour du chœur initial avec un texte légèrement modifié est conservée ainsi que la suite de récitatifs et d'airs à l'intérieur de ce cadre. Quatre des cinq airs ont été repris tels quels et dotés d'un nouveau texte. La succession des airs et leur effectif vocal et instrumental demeure inchangés. Une modification formelle importante n'apparaît qu'avec l'insertion de la strophe de choral « Eine Stimme lässt sich hören » [Une voix se fait entendre] (du cantique *Tröset, tröset, meine Lieben* [Consolez, consolez mon peuple] de Johann Olearius, 1671) qui subdivise la cantate et procure la traditionnelle césure au moment du sermon. Il semble que Bach souhaitait

initialement conserver les récitatifs et les doter d'un nouveau texte alors que le librettiste inconnu aurait composé un nouveau texte qui aurait suivi la métrique des vers originaux mais il choisit finalement de composer de nouveaux mouvements.

Le texte s'oriente, au niveau de son contenu, à la lecture de la fête de la Saint-Jean : au Livre d'Isaïe 40, 1 à 5, avec la prophétie de Jean en tant qu'annonciateur de Jésus : « Une voix crie : < Dans le désert, frayez le chemin de Yahvé... > » et à l'évangile du jour, Luc 1, 57 à 80 qui évoque la naissance de Jean-Baptiste et le chant de louange de Zacharie.

La cantate révèle son origine profane par plusieurs traits inhabituels. Par exemple l'entrée surprise du chœur introductif, sans prélude instrumental, et les accents syncopés dansants du mouvement qui adopte la forme plaisante du rondo. Pour les airs, Bach recourt à différents modèles de danse : dans l'air de basse, « Gelobet sei Gott » [Loué soit dieu] (troisième mouvement), il adopte le modèle du passepied. L'air d'alto, « Kommt, ihr angefochtenen Sünder » [Venez, pécheurs] (cinquième mouvement) est une gavotte dont le rythme de danse est marqué par les syncopes alors à la mode et les triolets. Le second air de basse, « Ich will nun hassen » [Je veux désormais haïr] (huitième mouvement) reprend l'allure de la marche qu'il associe au recours fréquent au rythme lombard également alors à la mode (deux triples-croches et une double-croche pointée). L'air de soprano, « Eilt, ihr Stunden » [Hâtez-vous, accourez, heures désirées] (dixième mouvement) rappelle la gigue avec ses motifs animés, une danse alors associée à un mouvement conclusif.

Il est à noter que Bach renonce aux trompettes et aux timbales qui, dans la version originale profane de la cantate, participaient aux mouvements extrêmes. Puisqu'aucun matériau thématique n'avait initialement été confié à ces instruments, il était donc possible de

facilement s'en passer. Mais ce choix demeure surprenant car la Saint Jean était alors une fête importante. Il demeure que les deux autres cantates composées à Leipzig à l'occasion de cette fête se passent également de ces instruments, *Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe* [Que l'humanité magnifie l'amour de Dieu] (BWV 167) et *Christ unser Herr zum Jordan kam* [Notre Seigneur, le Christ allait en Jordanie] (BWV 7).

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

La cantate pour le jour de Noël sur un texte en latin *Gloria in excelsis Deo* a dû apparaître familière dès les premières mesures à la plupart des amis de Bach. Elle provient en fait de la section du Gloria de la Messe en si mineur (BWV 232) ou plus précisément de la seconde partie de la « Missa », Le Kyrie et le Gloria, que Bach composa en 1733 et qu'il dédia à son seigneur, le prince de la cour de Saxe, Frédéric-Auguste II plus tard le roi de Pologne avec une dédicace et une requête pour l'obtention d'un « ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle » (donc un titre aristocratique correspondant).

Bach a repris la section du Gloria sans pratiquement changer quoi que ce soit. La référence à la fête de Noël est évidente : le texte de ce mouvement est celui que chantent les anges à l'annonce de la naissance du Sauveur selon Luc 2, 14 : « Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis ». Selon la bible de Luther : « Gloire à dieu au plus haut des cieux et paix sur terre aux hommes de bonne volonté ».

La base du texte des deux mouvements suivants est la formulation liturgique connue sous le nom de « petite doxologie », « Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen » [Gloire au Père, au fils et au Saint-Esprit. Comme il l'était au commencement, maintenant et pour l'éternité et pour les siècles et les siècles. Amen]. Bach a utilisé pour la première section du

mouvement le duo « Domine Deus, Rex coelestis, Fili unigenite » [Seigneur Dieu, Roi des cieux, Seigneur, Fils unique] qu'il a ici légèrement raccourci. Pour le reste du texte, il a utilisé la section conclusive du Gloria, « Cum Sancto Spiritu » [Avec le Saint-Esprit] où les paroles de « Sicut erat in principio » [Comme il était au commencement] qui au point de vue de la déclamation ne correspondent pas à l'œuvre ont été remplacés par un nouveau motif caractéristique qui ouvre efficacement la pièce avec son unisson de trois voix du chœur puis, plus loin, retentit encore plusieurs fois avec deux ou trois voix redoublées à l'octave.

Puisque la musique de Bach se déploie de la manière illustrative habituelle et souligne les mots de « in excelsis » [dans les hauteurs] par des notes aiguës au soprano et que les mots de « et in terra pax » [et paix sur terre] sont calmement animés et que « Erde » [Terre] est symbolisé au continuo par de longues notes graves tenues, on ne s'étonnera donc pas que le texte soit illustré de la même manière dans les mouvements suivants. Bach eut la main heureuse dans le mouvement final quand il choisit de confier au chœur une mélodie faite de notes prolongées se dirigeant vers le bas et qui soulignent le mot de « Patris » [du Père] et annonce le mot de « saeculorum » [éternité]. Il ne s'agit cependant pas d'une musique qui illustre un texte mot à mot mais qui plutôt lui procure toute la jubilation requise pour chanter la gloire de Dieu et servir de message de paix pour les humains.

Cette cantate pour le jour de Noël a posé toutes sortes d'énigmes aux biographes et aux chercheurs. Elle n'est cependant pas une cantate à proprement parler. Et, avec ce que nous savons aujourd'hui, nous pouvons exclure qu'elle fut exécutée avec son texte en latin à la place de la cantate habituelle dans le cadre d'un office religieux à Leipzig. L'occasion de Noël est confirmée par la mention de Bach même

dans le titre de sa partition. Le filigrane et des signes calligraphiques caractéristiques orientèrent d'abord la recherche vers la période après 1735 mais on put par la suite dater la partition avec plus de précision à la période 1743–1746. On chercha quelle occasion au cours de cette période aurait pu prétexter l'exécution de cette œuvre d'exception.

Le musicologue canadien Gregory G. Butler a proposé une solution plausible en 1992. L'exécution aurait eu lieu à Leipzig le jour de Noël en 1745 à l'occasion du Traité de Dresde. Ce jour-là, un traité de paix entre la Prusse et Saxe fut signé ce qui termina la seconde guerre de Silésie de 1744–1745. Frédéric le Grand avait tenté d'éviter une reconquête de la Silésie qu'il avait annexée par l'Autriche. Il avait envahi en 1744 la Saxe et la Bohême et grâce à des succès militaires, avait atteint son objectif en 1745. La population de Saxe avait fortement souffert des combats, de l'occupation et des contributions de guerre imposées par Frédéric. Leipzig était également occupé à la fin de novembre 1745. La Saxe entière put enfin respirer lorsque le traité de paix fut signé.

Le jour de la signature, le 25 décembre 1745, une fête eut lieu dans l'église de l'université de Leipzig dont le point central fut un discours solennel. Malheureusement, les chroniqueurs leipzigois ne révélèrent rien du contenu musical des festivités. Bach fut probablement chargé de la partie musicale. C'est ainsi qu'il propose pour cette œuvre de Noël une musique festive à l'occasion des célébrations autour de la signature du traité de paix. Tout s'agence parfaitement : le choix du texte avec son message céleste de paix, le recours au latin qui était habituel dans l'église de l'université ainsi qu'une remarque de Bach dans la partition stipulant que les second et troisième mouvements devaient être joués « post Orationem », c'est-à-dire « après le discours » des orateurs. La signature du traité de

paix semble avoir été rendue publique à Leipzig dès le 22 décembre 1745. Manifestement, la musique festive de Bach fut composée extrêmement rapidement et cette pression explique le recours de Bach à une œuvre qui existait déjà et la réduction pragmatique au minimum de changements au niveau de la partition.

© *Klaus Hofmann 2012*

NOTES DE LA PRODUCTION

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

Tel que mentionné dans le commentaire de Klaus Hofmann, cette œuvre a été réalisée à partir des révisions mineures apportées à la Messe en si mineur BWV 232/4, 7a, 9b (ou Gloria, n° 1, 4 et 7 ainsi que les mouvements apparaissent dans le premier volume de la version révisée de la Nouvelle édition de Bach) que Bach dédia au Prince électeur de Saxe à Dresde en 1733. Cette œuvre ne nous est parvenue que sous la seule forme de la partition-autographe (Bibliothèque nationale, Berlin, Mus. ms. Bach P 1145) et aucune des parties séparées ne nous est parvenue.

Le premier mouvement a été repris avec très peu de modifications. Le second mouvement recourt à une section du Domine Deus BWV 232/7a qui a été réutilisée telle quelle jusqu'à la mesure 74 mais avec un texte différent. Malgré ce nouveau texte, on ne retrouve pratiquement aucun changement dans les notes et les valeurs rythmiques des parties vocales bien que l'on retrouve quelques modifications dans les parties instrumentales. Les changements apportés au texte du troisième mouvement sont les suivants :

BWV 232/9b:

cum Sancto Spiritu
in Gloria Dei Patris

BWV 191/3:

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum

En plus de ces changements au niveau du texte, deux mesures ont été ajoutées à chacune des phrases de la section introductive (et à l'interlude instrumental des mesures 68 à 73). Alors que dans le BWV 232/9b, ces phrases sont basées sur des unités de 2+2+4 mesures, dans le BWV 191/3, on retrouve des unités de 3+3+4 mesures.

En l'absence de parties originales, les doutes subsistent quant à l'instrumentation exacte. Dans le cas de cette cantate, un problème survient avec la partie de basse. Dans la plupart des cantates, on ne retrouve pas de portées pour cet instrument dans la partition complète puisque le basson double en principe la partie de basse continue. C'est également le cas des partitions autographes de BWV 191 et BWV 232. Cependant, dans les parties révisées de BWV 232, il existe une partie séparée de basson qui indique que le basson doit jouer une partie différente de celle de la basse continue. Il est donc approprié de suivre cette indication de près également dans le BWV 191. Il va de soi que la partie de basson du BWV 232 doit être légèrement modifiée en fonction des changements effectués dans le texte du troisième mouvement du BWV 191. Cependant, dans l'exposition fuguée (mesures 41 et 67), alors que l'on retrouve un accompagnement orchestral qui a été ajouté dans le BWV 191 pendant que dans la section correspondante du BWV 232, seul le chœur et le continuo se font entendre, il est préférable que le basson demeure silencieux si l'on tient compte du contraste à venir. De la même manière, l'entrée des basses à la mesure 106 est désormais plus claire si le basson est omis entre les mesures 87 et 107.

© *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 musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au *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 la *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 clavier. 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 clavier 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, Resonanzen 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.

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

Glyndebourne, Arsaménès (*Xerses*), Hamor (*Jephta*) ainsi qu'Obéron (*Le songe d'une nuit d'été* de Benjamin Britten) pour l'English National Opera.

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

LOBE DEN HERRN, MEINE SEELE, BWV 69

1. [CHORUS]

Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss nicht,
was er dir Gutes getan hat!

2. RECITATIVO *Soprano*

Wie groß ist Gottes Güte doch!
Er bracht uns an das Licht,
Und er erhält uns noch!
Wo findet man nur eine Kreatur,
Der es an Unterhalt gebricht?
Betrachte doch, mein Geist,
Der Allmacht unverdeckte Spur,
Die auch im Kleinen sich recht groß erweist.
Ach! möcht es mir, o Höchster, doch gelingen,
Ein würdig Danklied dir zu bringen!
Doch, sollt es mir hierbei an Kräften fehlen,
So will ich doch, Herr, deinen Ruhm erzählen.

3. ARIA *Alto*

Meine Seele,
Auf! erzähle,
Was dir Gott erwiesen hat!
Rühme seine Wundertat,
Lass, dem Höchsten zu gefallen,
Ihm ein frohes Danklied schallen!

4. RECITATIVO *Tenore*

Der Herr hat große Ding an uns getan;
Denn er versorget und erhält,
Beschützt und regiert die Welt;
Er tut mehr, als man sagen kann.
Jedoch, nur eines zu gedenken:
Was könnt uns Gott wohl bessers schenken,
Als dass er unsrer Obrigkeit
Den Geist der Weisheit gibet,
Die denn zu jeder Zeit
Das Böse straft, das Gute liebet?
Ja, der bei Tag und Nacht
Vor unsre Wohlfahrt wacht.

1. [CHORUS]

Bless the Lord, O my soul, and forget not
all his benefits!

2. RECITATIVO *Soprano*

Yet how great is the goodness of God!
He brought us to the light
And he still preserves us!
Where can one find a living thing
That wants for sustenance?
Do consider, my spirit,
The undisguised traces of the all-powerful,
That prove to be truly great, even in small things.
Oh! that I might succeed, o Almighty one,
In bringing you a worthy song of thanks!
But if I should lack the strength for this,
Then yet, Lord, I wish to extol thy glory.

3. ARIA *Alto*

My soul,
Arise! Tell
What God has bestowed upon you!
Praise his wondrous deeds,
To please the Almighty, let
A happy song of praise to him ring out!

4. RECITATIVO *Tenore*

The Lord has done great things unto us;
For he provides and preserves,
Protects and governs the world;
He does more than one can relate.
And yet, only one thing to bear in mind:
What better thing could God give us
Than conferring upon our authorities
The spirit of wisdom,
That will then at any time
Punish evil and love good?
And yea, that day and night
Will watch over our welfare.

Lasst uns dafür den Höchsten preisen;
Auf, ruft ihn an,
Dass er sich auch noch fernerhin so gnädig woll' erweisen.
Was unserm Lande schaden kann,
Wirst du, o Höchster, von uns wenden
Und uns erwünschte Hilfe senden.
Ja, ja, du wirst in Kreuz und Nöten
Uns züchtigen, jedoch nicht töten.

5. ARIA *Basso*

Mein Erlöser und Erhalter,
Nimm mich stets in Hut und Wacht.
Steh mir bei in Kreuz und Leiden,
Alsdenn singt mein Mund mit Freuden,
Gott hat alles wohlgemacht.

6. CHORAL

Es danke, Gott, und lobe dich
Das Volk in guten Taten.
Das Land bringt Frucht und bessert sich,
Dein Wort ist wohl geraten.
Uns segne Vater und der Sohn,
Uns segne Gott, der Heilige Geist,
Dem alle Welt die Ehre tut,
Für ihm sich fürchten allermeist,
Und sprech von Herzen: Amen!

Let us therefore praise the Almighty;
Arise, call to him,
So that in future he may also prove so merciful.
Anything that might harm our country,
You, o Almighty one, will turn away from us
And you will send us the help that we desire.
Yes, yes, you will chastise us
With suffering and danger, but not kill us.

5. ARIA *Bass*

My redeemer and preserver,
Take me always in your care and safekeeping.
Stand beside me in suffering and sorrows,
Then my mouth will joyfully sing,
God has done everything well.

6. CHORALE

May the people thank you, God, and praise you,
Through their good deeds.
The land bears fruit and becomes enriched,
Your word is borne well in mind.
May the Father and the Son bless us,
May God bless us, the Holy Spirit,
Whom all the world honours,
And holds in greatest awe,
And speak from the heart: Amen!

FREUE DICH, ERLÖSTE SCHAR, BWV 30

Prima pars

7. 1. CHORUS

Freue dich, erlöste Schar,
Freue dich in Sions Hütten!
Dein Gedeihen hat itzund
Einen rechten festen Grund,
Dich mit Wohl zu überschütten.

Part One

1. CHORUS

Rejoice, redeemed host,
Rejoice in Zion's dwellings!
Your prosperity has now
A properly firm foundation
To shower you with goodness.

8 2. RECITATIVO *Basso*

Wir haben Rast,
Und des Gesetzes Last
Ist abgetan.
Nichts soll uns diese Ruhe stören,
Die unsre liebe' Väter oft
Gewünscht, verlanget und gehofft.
Wohlan,
Es freue sich, wer immer kann,
Und stimme seinem Gott zu Ehren
Ein Loblied an,
Und das im höhern Chor,
Ja, singt einander vor!

9 3. ARIA *Basso*

Gelobet sei Gott, gelobet sein Name,
Der treulich gehalten Versprechen und Eid!
Sein treuer Diener ist geboren,
Der längstens darzu auserkoren,
Dass er den Weg dem Herrn bereit'.

10 4. RECITATIVO *Alto*

Der Herold kömmt und meldt den König an,
Er ruft; drum säumet nicht
Und macht euch auf
Mit einem schnellen Lauf,
Eilt dieser Stimme nach!
Sie zeigt den Weg, sie zeigt das Licht,
Wodurch wir jene selge Auen
Dereinst gewisslich können schauen.

11 5. ARIA *Alto*

Kommt, ihr angefochnen Sünder,
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
Euer Heiland ruft und schreit!
Kommet, ihr verirrtten Schafe,
Stehet auf vom Sündenschlaffe,
Denn itzt ist die Gnadenzeit!

12 6. CHORAL

Eine Stimme lässt sich hören
In der Wüsten weit und breit,
Alle Menschen zu bekehren:

2. RECITATIVE *Bass*

We have rest,
And the burden of the law
Is cast off.
Nothing shall disturb this peace,
That our dear fathers often
Wished, clamoured and hoped for.
Now then,
May whoever is able to do so rejoice,
And begin, in honour of God,
A song of praise.
And may this happen in a heavenly choir,
Yes, sing it to each other!

3. ARIA *Bass*

Praise be to God, praise to His name,
Who has loyally kept his promise and oath!
His faithful servant is born,
Who long ago was selected for this task,
To prepare the way for the Lord.

4. RECITATIVE *Alto*

The herold arrives and announces the King,
He is calling; so do not delay
And arise,
Fleet of foot,
Hurry towards this voice!
It shows the way, it shows the light,
Through which we one day certainly
Will be able to see those blessed meadows.

5. ARIA *Alto*

Come, ye troubled sinners,
Make haste and run, ye children of Adam,
Your Saviour is calling and shouting!
Come, ye stray sheep,
Awake from your slumber of sin,
For now is the time of mercy!

6. CHORALE

A voice makes itself heard
In the desert, far and wide,
To convert all men:

Macht dem Herrn den Weg bereit,
Machet Gott ein ebne Bahn,
Alle Welt soll heben an,
Alle Täler zu erhöhen,
Dass die Berge niedrig stehen.

Secunda pars

13 7. RECITATIVO *Basso*

So bist du denn, mein Heil, bedacht,
Den Bund, den du gemacht
Mit unsern Vätern, treu zu halten
Und in Genaden über uns zu walten;
Drum will ich mich mit allem Fleiß
Dahin bestreben,
Dir, treuer Gott, auf dein Geheiß
In Heiligkeit und Gottesfurcht zu leben.

14 8. ARIA *Basso*

Ich will nun hassen
Und alles lassen,
Was dir, mein Gott, zuwider ist.
 Ich will dich nicht betrüben,
 Hingegen herzlich lieben,
 Weil du mir so genädig bist.

15 9. RECITATIVO *Soprano*

Und ob wohl sonst der Unbestand
Den schwachen Menschen ist verwandt,
So sei hiermit doch zugesagt:
So oft die Morgenröte tagt,
Solang ein Tag den andern folgen lässt,
So lange will ich steif und fest,
Mein Gott, durch deinen Geist
Dir ganz und gar zu Ehren leben.
Dich soll sowohl mein Herz als Mund
Nach dem mit dir gemachten Bund
Mit wohlverdientem Lob erheben.

16 10. ARIA *Soprano*

Eilt, ihr Stunden, kommt herbei,
Bringt mich bald in jene Auen!

Prepare the way for the Lord,
Prepare a smooth path for God,
All the world shall be elevated,
All the valleys raised up,
So that the mountains are made low.

Part Two

7. RECITATIVE *Bass*

If then, my Saviour, you intend
To remain faithful to the covenant
That you made with our fathers,
And to watch over us with mercy;
Therefore I will with all my diligence
Strive towards
Living in holiness and fear of God
For you, faithful God, at your behest.

8. ARIA *Basso*

Now I want to hate
And leave everything
That, my God, is incompatible with you.
 I do not wish to cause you distress,
 But, on the contrary, to love you sincerely
 Because you are so merciful to me.

9. RECITATIVE *Soprano*

And although a lack of constancy is
Associated with weak mankind,
Let it now be promised:
Whenever dawn reddens the sky,
As long as one day follows another,
I will live, firm and steadfast,
My God, through your Spirit,
Entirely for your honour.
Both my heart and my mouth,
According to the covenant made with you,
Will exalt you with well deserved praise.

10. ARIA *Soprano*

Hasten, ye hours, come hither,
Bring me soon unto those meadows!

Ich will mit der heiligen Schar
Meinem Gott ein' Dankaltar
In den Hütten Kedar bauen,
Bis ich ewig dankbar sei.

17 11. RECITATIVO *Tenore*

Geduld, der angenehme Tag
Kann nicht mehr weit und lange sein,
Da du von aller Plag
Der Unvollkommenheit der Erden,
Die dich, mein Herz, gefangen hält,
Vollkommen wirst befreiet werden.
Der Wunsch trifft endlich ein,
Da du mit den erlösten Seelen
In der Vollkommenheit
Von diesem Tod des Leibes bist befreit,
Da wird dich keine Not mehr quälen.

18 12. CHORUS

Freue dich, geheiligte Schar,
Freue dich in Sions Auen!
Deiner Freude Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Wird die Zeit kein Ende schauen.

With the Holy host I wish
To build an altar of thanks
In the homes of Kedar
So that I may forever be thankful.

11. RECITATIVO *Tenore*

Patience! – The pleasurable day
Can not be far and long distant now,
When you will be totally freed
Of the torments
Of earthly imperfection,
That hold you captive, o heart of mine.
The wish finally comes to fruition
Thay, with the redeemed souls,
In perfection,
You will be freed from the body's death,
Then no misery will torment you any more.

12. CHORUS

Rejoice, sacred host,
Rejoice in Zion's meadows!
The splendour of your joy,
Of your happiness,
Time will never see the end of.

GLORIA IN EXCELSIS DEO, BWV 191

19 1. [CHORUS]

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Post Orationem

20 2. [DUETTO] *Soprano, Tenore*

Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.

21 3. [CHORUS]

Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum, amen.

1. [CHORUS]

Glory to God in the highest.
And on earth peace, good will toward men.

After the Oration

2. [DUET] *Soprano, Tenor*

Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Spirit.

3. [CHORUS]

As it was in the beginning is now
and ever shall be, world without end. Amen.

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/

RECORDING DATA

Recording: February 2013 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Producer: Thore Brinkmann

Sound engineer: Jens Braun

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 80z loudspeakers; STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Thore Brinkmann

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); Noriko Ogawa, Irene Ramejgis (English – Masaaki Suzuki's introduction);

Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve

Photograph of Hana Blažiková: © Luděk Sojka

Photograph of Robin Blaze: © Will Unwin

Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura

Photograph of Peter Koopj: © Marco Borggreve

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

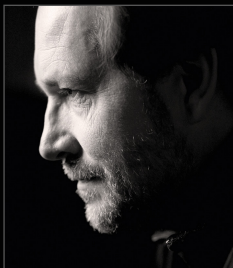
If we have no representation in your country, please contact:

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-2031 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij