

BIS

BACH MOTETS

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI



SUPER AUDIO CD

MADE IN THE EU BY DADC

© & © 2009, BIS RECORDS AB

ALL RIGHTS OF THE MANUFACTURER AND THE OWNER OF THE RECORDED WORK RESERVED



BIS-SACD-1841

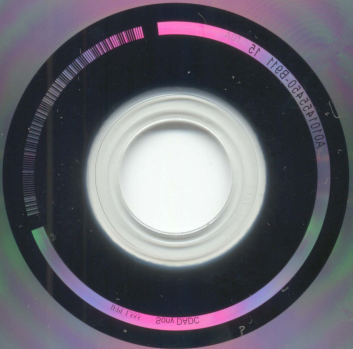


SUPER AUDIO CD

Multi-ch
Stereo

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

BIEM/nob



J.S. BACH: MOTETS
BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI

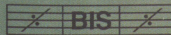
UNAUTHORISED PUBLIC PERFORMANCE, BROADCASTING AND COPYING OF THIS RECORD PROHIBITED



Yukari Nonoshita
Damien Guillon
Dominik Wörner

Aki Matsui
Satoshi Mizukoshi
Masaaki Suzuki

BIS-SACD-1841



BACH MOTETS

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

MOTETS

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225

Text: Psalm 149:1–3, Psalm 150:2, 6, Johann Gramann 1530

CORO I: Soprano, Alto, Tenore, Basso / CORO II: Soprano, Alto, Tenore, Basso

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. [Chorus]. <i>Singet dem Herrn ein neues Lied</i> | 4'28 |
| 2 | 2. [Choral/Aria]. <i>Wie sich ein Vater erbarmet</i>
Nonoshita · Guillon · Mizukoshi · Wörner | 4'01 |
| 3 | 3. [Chorus]. <i>Lobet den Herrn in seinen Taten</i> | 3'24 |

KOMM, JESU, KOMM, BWV 229

Text: Paul Thymich 1684

CORO I: Soprano, Alto, Tenore, Basso / CORO II: Soprano, Alto, Tenore, Basso

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | 1. [Chorus]. <i>Komm, Jesu, komm</i> | 6'58 |
| 5 | 2. [Aria]. <i>Drum schließ ich mich in deine Hände</i> | 1'17 |

JESU, MEINE FREUDE, BWV 227

Text: Johann Franck 1653, Römer 8:1, 2, 9–11

Soprano I, II, Alto, Tenore, Basso

- | | | |
|----|---|------|
| 6 | 1. Choral Vers 1. <i>Jesu, meine Freude</i> | 1'07 |
| 7 | 2. [Chorus]. <i>Es ist nun nichts Verdammliches an denen</i> | 2'29 |
| 8 | 3. Choral Vers 2. <i>Unter deinen Schirmen</i> | 1'02 |
| 9 | 4. [Trio]. <i>Denn das Gesetz des Geistes</i> Nonoshita · Matsui · Guillon | 0'56 |
| 10 | 5. Choral Vers 3. <i>Trotz dem alten Drachen</i> | 2'09 |
| 11 | 6. [Fuge]. <i>Ihr aber seid nicht fleischlich</i> | 3'17 |
| 12 | 7. Choral Vers 4. <i>Weg mit allen Schätzen!</i> | 0'57 |
| 13 | 8. Andante [Trio]. <i>So aber Christus in euch ist</i> Guillon · Mizukoshi · Wörner | 1'49 |
| 14 | 9. Choral Vers 5. <i>Gute Nacht, o Wesen</i> Nonoshita · Matsui · Guillon · Mizukoshi | 3'37 |
| 15 | 10. [Chorus]. <i>So nun der Geist</i> | 1'17 |
| 16 | 11. Choral Vers 6. <i>Weicht, ihr Trauergeister</i> | 1'07 |

17 LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230

Text: Psalm 117:1–2

Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo

5'55

18 FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228

Text: Jesaja 41:10, 43:1, Paul Gerhardt 1653

CORO I: Soprano, Alto, Tenore, Basso / CORO II: Soprano, Alto, Tenore, Basso

7'18

19 ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV Anh. 159

Text: nach Genesis 32:27, Erasmus Alber 1557

CORO I: Soprano, Alto, Tenore, Basso / CORO II: Soprano, Alto, Tenore, Basso

4'01

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226

Motetto a doi Cori zur Beerdigung des Rektors Johann Heinrich Ernesti (20. Oktober 1729)

Text: Römer 8:26–27, Martin Luther 1524

CORO I: Violino I, II, Viola, Violoncello, Soprano, Alto, Tenore, Basso

CORO II: Oboe I, II, Taille, Bassono, Soprano, Alto, Tenore, Basso

Violone e Continuo, Organo

7'04

20 [Chorus]. *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*

Nonoshita · Guillon · Mizukoshi · Wörner · Matsui · Taniguchi

3'30

21 [Alla breve]. *Der aber die Herzen forschet*

2'11

22 [Choral]. *Du heilige Brunst, süßer Trost*

1'22

23 O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118 (zweite Fassung)

Motetto à 4 Voci

Text: Martin Behm 1608

Lituo I, II, (Oboe I, II, Taille, Bassono ad lib.) Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

TT: 75'28

BACH COLLEGIUM JAPAN directed by MASAOKI SUZUKI

Soloists:

YUKARI NONOSHITA & AKI MATSUI soprano · DAMIEN GUILLON counter-tenor

SATOSHI MIZUKOSHI tenor · DOMINIK WÖRNER bass

YOSUKE TANIGUCHI tenor [BWV 226]

BACH COLLEGIUM JAPAN

CHORUS

Soprano I:	Yukari Nonoshita , Minae Fujisaki, Yoshie Hida
Soprano II:	Aki Matsui , Eri Sawae, Mikiko Suzuki
Alto I:	Damien Guillon , Hiroya Aoki
Alto II:	Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi
Tenore I:	Satoshi Mizukoshi , Hiroto Ishikawa
Tenore II:	Yosuke Taniguchi , Yusuke Fujii
Basso I:	Dominik Wörner , Chiyuki Urano
Basso II:	Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

ORCHESTRA

Lituo I:	Toshio Shimada [BWV 118]
Lituo II:	Ayako Murata [BWV 118]
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya [BWV 225, 226, 228]
Oboe II:	Yukari Maehashi [BWV 225, 226, 228]
Taille:	Atsuko Ozaki [BWV 225, 226, 228]
Bassono:	Yukiko Murakami [BWV 225, 226, 228]
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> [BWV 118, 225–228, 230]
Violino II:	Azumi Takada [BWV 118, 225–228, 230]
Viola I:	Yoshiko Morita [BWV 118, 225–228, 230]
Viola II:	Amiko Watabe [BWV 227]

Continuo

Violoncello I:	Hidemi Suzuki [BWV 118, 225–230]
Violoncello II:	Toru Yamamoto [BWV 229]
Violone:	Takashi Konno [BWV 118, 225–230]
Organo:	Naoko Imai [all works]

In Bach's extensive œuvre the motets form just a small group. They are all separate pieces that do not have any particular relationship with each other. Like most of the motets by his contemporaries, those of Bach are all occasional pieces, composed and performed to order for specific events, especially funerals. Bach scholars have devoted much energy and imagination to identifying the origins of these works – but we can thus far be wholly certain in the case of only one work, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, written in 1729 for the burial of Johann Heinrich Ernesti, headmaster of Leipzig's Thomasschule. In some other cases we can at least establish an approximate time of composition, but much remains in the realm of speculation, awaiting the results of future studies.

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225

SING INTO THE LORD A NEW SONG

This jubilant motet for double choir, which filled Mozart with enthusiasm when he heard the Thomas Choir sing it in Leipzig in 1789, can be dated to 1726–27 on account of the manuscript's handwriting and paper type. The frame of the work comes from Psalm 149 (verses 1–3) and Psalm 150 (verses 2 and 6). Both of the psalm texts are provided with remarkably virtuosic vocal writing for double choir – with the exception of the concluding fugue, 'Alles was Odem hat' ('Let every thing that hath breath'), in which the two choirs are effectively combined in a four-part setting. In sharp variance to all this jubilation, however, is the middle part of the motet – a chorale strophe presented by the second choir (from *Now Praise, My Soul, the Lord* by Johann Gramann, c. 1530) including references to the frailty of human life, against which is contrasted the first

choir's beseeching prayer for God's future protection (by an unknown author).

The background to the work's composition is unknown. Alongside the rather improbable (but not impossible) scenario that it was destined for a funeral or memorial service, possibilities include the Feast of the Reformation, New Year's Day and the birthdays of various princes. A recent suggestion is the festive inauguration of the St Laurentius Church in Zwenkau near Leipzig on New Year's Day 1727, the previous building having been destroyed by fire in 1712.

KOMM, JESU, KOMM, BWV 229

COME, JESUS, COME

Bach's autograph score is lost, but a copy made by one of his pupils proves that this motet must have been written at the latest by 1732. The text is so closely linked with Leipzig that the motet could hardly have been composed before Bach took up the post of Thomaskantor in 1723. Bach evidently took the two strophes upon which the motet is based from the 'Wagnersches Gesangbuch', published in Leipzig in 1697. The text had been written in 1684 for the funeral of Jacob Thomasius, headmaster of the Thomasschule, and had on that occasion been set to music by Bach's 'pre-predecessor' Johan Schelle. The author of the eleven original strophes was Paul Thymich, a teacher at the Thomasschule who was also well-known as a poet and opera librettist. All of the strophes, including the two chosen by Bach, culminate in a refrain that takes up Jesus' words according to John 14.6: 'Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben' ('I am the way, the truth, and the life').

Bach gave the first strophe a setting for double

choir – broad, rich in imagery and emotionally charged. This forms a contrast with the second strophe, which is given a more concise, homophonic, four-part setting in the manner of an expressive, arioso-like final chorale, with exquisite harmonies.

JESU, MEINE FREUDE, BWV 227

JESUS, MY JOY

In this five-part motet Bach combines verses 2 and 9–11 from Romans 8 with the six strophes of the well-known hymn *Jesu, meine Freude* by Johann Franck (1653), alternating the Bible text and chorale strophes in such a way that each throws light on the other. To some extent the hymn strophes form a set of variations linked together by the chorale melody, sometimes with lively illustration of the text ('Trotz dem alten Drachen' ['Defy the old dragon']). In the sections with Bible texts Bach demonstrates a wide range of techniques for various numbers of parts; the central five-part fugue 'Ihr aber seid nicht fleischlich' ('But ye are not in the flesh') is a particular highlight in terms both of the music and of the content.

The motet must have been written by 1735 at the latest. Its association with a memorial service for Johanna Maria Kees in Leipzig's Nikolaikirche in 1723 – a connection long favoured by scholars – has, however, been called into question.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230

O PRAISE THE LORD, ALL YE NATIONS

This attractive, energetic four-part motet based on Psalm 117 first became known after it was published by Breitkopf & Härtel in 1821. To this day the work poses questions to Bach scholars, and its authenticity has been challenged. The fact that the

continuo part is sometimes independent of the vocal bass has led to the supposition that the work may be an introductory chorus for a cantata. The main problem, however, centres on a compositional feature that is not characteristic of Bach – the imperfect contrapuntal combination of the themes 'Lobet den Herrn, alle Heiden' ('O praise the Lord, all ye nations') and 'und preiset ihn, alle Völker' ('Praise him, all ye people') – and on certain striking weaknesses in the declamation of text. It is probably a German arrangement of a Latin original. Whether or to what extent Bach was involved, either as composer or as arranger, is debatable.

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228

FEAR THOU NOT; FOR I AM WITH THEE

The text proves that this piece was intended for a funeral: it is based on words from the Bible (Isaiah 41,10 and 43,1), followed in the second part of the work by two strophes from the well-known hymn *Warum sollt ich mich denn grämen* (*Why should I then grieve?*) by Paul Gerhardt (1653). In the first part, for double choir, Bach illuminates the text with an abundance of musical illustration – e.g. the word 'nicht' ('not') with pauses, the 'dismay' in 'weiche nicht' ('be not dismayed') with interrupted melodic ideas in the bass, the 'erhalte' ('uphold') with long-held notes. In the second part, with equal skill, he confines himself to a four-part setting, setting a dense *fugato* in the three lower voices (on the continuation of the Bible text) against the *cantus firmus* in the soprano. As a motto and also as a frame that holds the structure together we find at the beginning, in the middle and at the end, like a refrain, the call 'Fürchte dich nicht' ('Fear thou not') for double choir.

Only copies of the original manuscript have been preserved, and these lack any indication of date or of the purpose for which the piece was composed. Writers on Bach have long assumed a connection with the memorial service for Susanna Sophia Winckler in Leipzig's Nikolaikirche in 1726, but this is no longer regarded as certain. A date of composition just before Bach's arrival in Leipzig is a further possibility; he may also have written it for a funeral service elsewhere.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN,

BWV ANH. 159

I WILL NOT LET THEE GO, EXCEPT THOU BLESS ME

This work appeared in Volume 1 of Breitkopf & Härtel's first printed edition of Bach's motets in 1802–03. It has also survived in a manuscript score from his Weimar period, around 1712–13; this is written partly by Bach but mostly by one of his pupils, but does not give the name of the composer. In the early nineteenth century it was suspected that the piece was the work of Johann Sebastian's uncle in Eisenach, Johann Christoph Bach (1642–1703) and was rather irresponsibly published with such an ascription; since then, the work has been unable to escape from doubts regarding its authenticity. Nonetheless, from a stylistic point of view the piece fits in neither with the work of Johann Christoph nor indeed with any of Bach's other relatives, but only with that of Johann Sebastian himself – even if its style deviates in some respects from that of his late motets from Leipzig.

As with most of Bach's motets, this is music for a funeral. The Bible words on which it is based – Genesis 32,27 (26): 'Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn' ('I will not let thee go, except thou

bless me.') – are what might be termed a classic funeral music text. In the motet the words 'mein Jesu' ('my Jesus') are appended to it. This is followed by the third strophe of the well-known hymn *Warum betrübst du dich, mein Herz* (*Why are you afflicted, my heart*) by Erasmus Alber (1557). As with *Fürchte dich nicht*, the motet is divided into two: a double-choir passage based exclusively on the Bible text, and a four-part section in which the Bible text and chorale tune are combined. The first section, surprisingly, has a flowing siciliano rhythm, song-like melodies led by the soprano, and expressive harmonies. The second section has an extremely closely worked-out combination of the hymn melody in the soprano and contrapuntally complex writing for the lower voices.

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226

LIKEWISE THE SPIRIT ALSO HELPETH OUR INFIRMITIES

Bach's autograph score bears the remark: 'For the funeral of the reverend professor and headmaster Ernesti'. Johann Heinrich Ernesti, a prominent figure in Leipzig as headmaster of the Thomasschule and university professor, died on 16th October 1729 at the age of 77, and his burial was accompanied by public funeral events spread over several days at the Paulinerkirche. We do not know exactly which of these occasions saw the first performance of Bach's motet.

The text is based on a passage from Romans 8 (verses 26–27), which Ernesti had chosen well in advance as the sermon text for his funeral. This text is focused not on mourning but on confidence. Bach's music takes up this idea; its flowing, dance-like opening develops into a splendid, virtuosic double-choir setting followed by a shorter, contrast-

ing section dominated by 'sighing' gestures and then by a weighty four-part fugue. Bach may have added the concluding chorale verse (from Martin Luther's *Komm, Heiliger Geist* [Come, Holy Spirit], 1524) at a later date, and it is uncertain whether this movement was performed along with the rest.

As Bach's performance material shows, the first choir was reinforced by the strings, and the second choir by oboes and bassoon; the organ and violone were used as continuo instruments. Evidently the instrumental accompaniment had not been planned from the outset, perhaps because – according to the funeral customs of the time – this would have been an exceptional circumstance requiring special permission.

O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118

O JESUS CHRIST, LIGHT OF MY LIFE

This single-movement work, described by Bach as a 'Motetto', is a special case in the motet genre. Unlike Bach's other motets, which can all be performed by voices alone, this one requires an instrumental ensemble in addition to the choir; the composer uses the instruments not only to accompany the choir but also for independent musical purposes. Both the text and the music are based on a hymn that was widely known at the time – a 15-strophe poem by Martin Behm (1557–1622), sung especially at funerals and memorial services.

As regards form, the piece is akin to many of the introductory choruses in Bach's chorale cantatas. The hymn melody appears as a *cantus firmus* in long note values in the soprano, whilst the more lively lower voices (alto, tenor and bass) accompany it with a web of polyphony that develops this material in an imitative way – entering sometimes

before, sometimes after the beginning of the *cantus firmus* line in question. The instruments reinforce the choir and frame these entries in a thematically independent manner, with a prelude and postlude as well as interludes between the lines of verse. The piece radiates a distinctive seriousness; here Bach makes use of the backward-looking 'stylus antiquus' of classical vocal polyphony and unfolds the simple thematic material in a strict counterpoint for up to seven parts.

Autograph scores of two different versions of Bach's 'Motetto' have survived – the first a hastily produced draft from around 1736–37, the second a fair copy from 1746–47. The versions differ only in the instrumental forces they require. In both, the top two instrumental parts are for 'Litui' – probably meaning horns – but the remaining four instrumental parts are for cornet and three trombones in the first version, and for strings and continuo in the second; in the latter version three oboes and bassoon can also be used *ad libitum*.

The reason for the work's composition is unknown. Normally a motet for a funeral would be for voices alone, with or without *basso continuo*. The much more lavish scoring here thus suggests that it was intended for a person of elevated social status, and – according to the custom of the time – the horns further indicate a member of the aristocracy. The fact that the first version uses portable instruments may imply that it was for open-air performance, for instance at a house of mourning, at the graveside or in a procession. By contrast the scoring of the second version for strings and continuo suggests a performance in church.

The identities of the dedicatees of the two versions have been the subject of much speculation.

One possibility for the first version is Bach's former patron, Duke Christian of Sachsen-Weißenfels, as the period of composition coincides with his death on 28th June 1736. For the second version a possible candidate is his successor, Johann Adolph II of Sachsen-Weißenfels, who died suddenly on 16th May 1746 while attending mass in Leipzig.

© Klaus Hofmann 2009

PRODUCTION NOTES

WHICH WORKS BELONG AMONG

J. S. BACH'S MOTETS?

The traditional understanding of the term 'motet' at the time of J. S. Bach is of a polyphonic vocal work without independent instrumental parts. By this measure, only five extant works (BWV 225–229) can with certainty be attributed to J. S. Bach. On this disc, however, these are supplemented by BWV 230, BWV Anh. 159 and BWV 118. The authenticity of the first two of these has been much debated. The third is occasionally categorized as a cantata because of its independent instrumental parts, but is entitled 'Motetto' by the composer (see text by Klaus Hofmann.)

PERFORMANCE PRACTICE:

WITH OR WITHOUT INSTRUMENTS?

There are only few works by Bach that can be performed by a choir *a cappella* – the way that motets were performed throughout the nineteenth century. It seems certain, however, that during the eighteenth century motets would have been performed with at least a basso continuo that included some kind of harmony instrument. It is also certain that the *colla*

parte method, i.e. using instruments playing in unison with the vocal parts, was also extensively employed. This type of orchestration is frequently seen, not only in those Bach cantatas that are composed in *stile antico* ('ancient style'), but also in his performance material for Palestrina's *Mass 'Sine Nomine'*, and would thus appear to have been a typical method of performance at the time.

Furthermore, as is evident from the original materials for BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, works employing a double choir called for differences in tone quality in such a way that the first choir would be doubled by stringed instruments and the second choir by wind instruments. In such cases, sources make it clear that the organ and the violone would have played a common bass line that linked the two choirs through their bass parts. This is the sort of sound that would have formed the basis for performance for this and all the other works of this type.

With eight works being performed in succession here, we have decided – on the basis of the documentation relating to BWV 226 – to double the first choir with stringed instruments and the second choir with wind instruments also in our performances of BWV 225 and BWV 228, while the remaining works involve various other combinations of stringed instruments and basso continuo.

TEXTUAL PROBLEMS

The original manuscripts of most of the motets have been lost and it is therefore not possible to obtain detailed information regarding the circumstances under which the works were composed or how they were originally performed. A number of problems need to be resolved, however, as far as the texts are

concerned. First of these is a direction appearing in Bach's own manuscript at the end of the second movement, *Aria* (with Chorale), of BWV 225, *Singet dem Herrn ein neues Lied*:

'Der 2. Versus ist wie der erste, nur daß die Chöre umwechseln, und das erste Chor den Choral, das andre die *Aria* singe' ('The second verse is as the first, the only difference being that the choirs should interchange so that the first choir sings the chorale and the other sings the aria.')

It is unclear, however, precisely what the words 'second verse' refers to. The third verse, 'Wie sich ein Vater erbarmet' ('As a father is merciful'), of Johann Gramann's chorale has already been sung once, and it would by no means be impossible to sing the fourth verse next. There is, however, no indication anywhere, including in the vocal parts, to suggest that this should be done. It seems quite possible that Bach may have originally intended to adopt the idea but then decided against it at a later stage.

Another matter arises in BWV 118, *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, which presents music suggestive of a funeral procession. Here the sopranos sing the first verse of the chorale, in the middle of which there is a contrapuntal development involving the other vocal parts and the instruments. At the end of the verse, however, there is a 'Dal Segno' marking. Since it is difficult to imagine that Bach intended for the same text to be sung twice in succession, we decided on this occasion to sing the eleventh verse (of a total of fifteen) of the chorale in the repeat.

© Masaaki Suzuki 2009

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

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

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

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from the Tokyo University of the Arts and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he teaches at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University, and is Visiting Professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Yukari Nonoshita, soprano, graduated from the Tokyo University of the Arts, continuing her studies in France. A prizewinner in prestigious competi-

tions, she regularly appears as soloist with Bach Collegium Japan. Her repertoire includes opera and ranges from mediæval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs.

Aki Matsui, soprano, is a graduate of the Tokyo University of the Arts. She has performed as a soloist with choral societies and has given numerous song recitals. Since 2005 she has appeared with the Bach Collegium Japan as a soloist and chorus member. Her repertoire extends to contemporary music, with works such as Britten's *Les illuminations* and Sciarrino's *Vanitas*.

Damien Guillon, counter-tenor, studied at the Centre de Musique Baroque de Versailles and with Andreas Scholl at Schola Cantorum in Basel. He performs with celebrated conductors, including Philippe Herreweghe and William Christie. His repertoire spans from songs of the English renaissance to oratorios and operas of the baroque period.

Satoshi Mizukoshi, tenor, studied classical and early music singing at the Tokyo University of the Arts and has performed with the Bach Collegium Japan since 1997. Currently living in the Netherlands, he regularly appears with Collegium Vocale Gent, Netherlands Kamerkoor, Sette Voci and Vox Luminis.

The German bass-baritone **Dominik Wörner** studied in Stuttgart, Freiburg and Bern. In 2002 he won first prize for singing at the 13th International Bach Competition in Leipzig. He has been invited to various festivals, collaborating with prestigious conductors and orchestras. Dominik Wörner is also a dedicated proponent of Lieder.



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.

In Bachs umfangreichem Gesamtwerk bilden die Motetten eine kleine Gruppe. Dabei handelt es sich um lauter Einzelstücke, die untereinander in keinem engeren Zusammenhang stehen. Denn wie die meisten Motetten seiner Zeitgenossen sind auch diejenigen Bachs sämtlich Gelegenheitswerke, komponiert und aufgeführt auf Bestellung zu ganz bestimmten herausgehobenen Anlässen, vor allem zu Trauerfeiern. Die Bach-Forschung hat viel Fleiß und Phantasie darauf verwandt, Zeit und Umstände der Entstehung der Werke zu ermitteln. Auf sicherem Boden steht sie dabei allerdings bis heute nur bei der Motette *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, die 1729 zur Beerdigung des Leipziger Thomasschulrektors Johann Heinrich Ernesti entstand. In einigen weiteren Fällen lässt sich wenigstens die Entstehungszeit eingrenzen; vieles aber bleibt einstweilen der Spekulation und der Hoffnung auf künftige Forschungsergebnisse überlassen.

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225

Die jubelerfüllte doppelchörige Motette, die noch 1789 Mozart bei einer Darbietung durch die Thomaner in Leipzig mit Begeisterung erfüllte, muss nach Schriftbild und Papier des Autographs 1726/27 entstanden sein. Den Rahmen des Werkes bilden Psalm 149, Vers 1–3 und Psalm 150, Vers 2 und 6. Beide Psalmtextkomplexe sind in bemerkenswert virtuosem Vokalsatz gehalten und doppelchörig gesetzt mit Ausnahme der Schlussfuge „Alles, was Odem hat“, in der sich die beiden Chöre wirkungsvoll zur Vierstimmigkeit vereinigen. In scharfem Kontrast zu allem Jubel steht jedoch der Mittelteil der Motette mit einer vom zweiten Chor vorgebrachten Choralstrophe (aus *Nun lob, mein Seel, den Herren* von Johann Gramann, um 1530) mit

ihren Hinweisen auf die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens, der im ersten Chor ein flehentliches Gebet um künftigen Schutz Gottes (aus der Feder eines unbekanntem Dichters) gegenübergestellt ist.

Der Entstehungshintergrund des Werkes ist unbekannt. Neben der nicht sehr wahrscheinlichen, aber auch nicht völlig auszuschließenden Bestimmung für eine Trauer- oder Gedächtnisfeier wurden das Reformationsfest, der Neujahrstag und verschiedene fürstliche Geburtstage in Betracht gezogen; neuerdings steht auch die am Neujahrstag 1727 festlich begangene Einweihung der St.-Laurentius-Kirche in Zwenkau bei Leipzig zur Diskussion, deren Vorgängerbau 1712 bei einer Feuersbrunst zerstört worden war.

KOMM, JESU, KOMM, BWV 229

Bachs Autograph ist verschollen, aber eine Schülerabschrift bezeugt, dass die Motette spätestens 1732 vorgelegen haben muss. Und der Text hat soviel mit Leipzig zu tun, dass die Motette schwerlich vor Bachs Antritt des Thomaskantorenamts 1723 entstanden sein kann. Die beiden Strophen nämlich, die der Motette zugrunde liegen, hat Bach offensichtlich dem 1697 in Leipzig gedruckten „Wagnerschen Gesangbuch“ entnommen. Der Text war 1684 zum Begräbnis des Thomasschulrektors Jacob Thomasius geschaffen und damals von Bachs Vorgänger Johann Schelle vertont worden. Verfasser der insgesamt elf Strophen war Paul Thymich, ein als Dichter und Opernlibrettist bekannter Lehrer der Thomasschule. Alle Strophen, und so auch die beiden von Bach übernommenen, münden in einen Refrain, der das bekannte Wort Jesu nach Johannes 14, Vers 6 aufnimmt: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben“.

Bach hat die erste Strophe in doppelchörigem Satz breit, bildkräftig und affektbetont ausgeführt und ihr die zweite Strophe in um so knapperer Form in homophonem vierstimmigen Satz in der Manier eines stark arios gefärbten, ausdrucksbetonten Schlusschorals in erlesener Harmonisierung gegenübergestellt.

JESU, MEINE FREUDE, BWV 227

In seiner fünfstimmigen Motette verbindet Bach die Verse 1–2 und 9–11 aus Kapitel 8 des Römerbriefs mit den sechs Strophen des wohlbekannten Liedes *Jesu, meine Freude* von Johann Franck (1653), indem er Bibelverse und Kirchenliedstrophen alternieren und so einander wechselseitig beleuchten lässt. Die Liedstrophen bilden gewissermaßen eine durch die Choralmelodie verkettete Variationsreihe mit teilweise recht lebhafter Textillustration („Trotz dem alten Drachen“). In den Spruchkompositionen entfaltet Bach eine reiche Palette der Satztechniken bei wechselnder Stimmenzahl, wobei die in der Mitte des Ganzen stehende fünfstimmige Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich“ musikalisch wie auch inhaltlich einen besonderen Höhepunkt bildet.

Die Motette muss spätestens 1735 entstanden sein. Der lange in der Forschung angenommene Zusammenhang mit einer Gedächtnisfeier für Johanna Maria Kees in der Leipziger Nikolaikirche 1723 wird inzwischen in Zweifel gezogen.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230

Die schöne, schwungvolle vierstimmige Motette über den 117. Psalm wurde erst 1821 durch eine Ausgabe des Verlagshauses Breitkopf & Härtel bekannt. Das Werk gibt der Bach-Forschung bis heute Rätsel auf und ist mittlerweile in seiner Echtheit umstritten. Die Tatsache, dass hier die Continuo-

Stimme teilweise unabhängig vom Vokalbass geführt ist, hat zu der Vermutung geführt, dass es sich eigentlich um einen Kantateneingangschor handle. Doch die eigentliche Problematik liegt in einer für Bach atypischen kompositionstechnischen Besonderheit – der unvollkommenen kontrapunktischen Paarung der Themen „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „und preiset ihn, alle Völker“ – und gewissen auffälligen Mängeln der Textdeklamation. Wahrscheinlich handelt es sich um die deutsche Bearbeitung eines lateinischen Originals. Ob und wie weit dabei Bach seine Hand im Spiel hatte, sei es als Komponist, sei es als Bearbeiter, steht dahin.

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228

Der Text weist das Werk als Trauermusik aus: Zugrunde liegen die Bibelverse Jesaja 41,10 und 43,1; hinzu treten im zweiten Teil des Werkes zwei Strophen des bekannten Liedes *Warum sollt ich mich denn grämen* von Paul Gerhardt (1653). Im ersten Teil zeichnet Bach in einem kunstvollen Doppelchoratz mit vielerlei musikalischen Illustrationen den Text nach (das „nicht“ durch Pausen, das Weichen in „weiche nicht“ durch unterbrochene Melodiewendungen im Bass, das „erhalte“ durch lang ausgehaltene Töne usw.). Im zweiten Teil reduziert er den Satz auf vier Stimmen und stellt, nicht weniger kunstvoll, dem Cantus firmus im Sopran ein dichtes Fugato der Unterstimmen über die Fortsetzung des Bibeltextes gegenüber. Als Motto und zugleich als Klammer, die das Formganze zusammenhält, erscheint am Anfang, in der Mitte und am Schluss der Motette refrainartig der doppelchörige Ruf „Fürchte dich nicht“.

Die Motette ist nur abschriftlich und ohne Hinweis auf Zeit und Anlass ihrer Entstehung überliefert. Die lange in der Bach-Literatur angenommene

Bestimmung zum Gedächtnisgottesdienst für Susanna Sophia Winckler in der Leipziger Nikolai-kirche 1726 wird mittlerweile bezweifelt. Eine Entstehung bereits vor Bachs Leipziger Zeit wird ebenso in Betracht gezogen wie eine solche für eine auswärtige Trauerfeier.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV ANH. 159

Das Werk ist im 1. Heft der 1802/03 bei Breitkopf & Härtel erschienenen ersten Druckausgabe der Motetten Bachs enthalten und liegt auch in einer teilweise von Bach, hauptsächlich aber von einem seiner Schüler geschriebenen Partiturerhandschrift aus seiner Weimarer Zeit um 1712/13 vor, die allerdings keinen Komponistennamen trägt. Im frühen 19. Jahrhundert war die Motette in Verdacht geraten, ein Werk von Johann Sebastians Eisenacher Großonkel Johann Christoph Bach (1642–1703) zu sein, und leichtfertig unter dessen Namen publiziert worden, und seither liegt über ihr der Schatten des Echtheitszweifels. Freilich: das Stück passt stilistisch weder in das Schaffen jenes Großonkels noch in das eines anderen Bach-Verwandten, sondern nur in das Johann Sebastians, wenn auch als ein in mancher Hinsicht von den späteren Leipziger Motetten stilistisch abweichendes Werk.

Wie bei den meisten Motetten Bachs haben wir es mit einer Trauermusik zu tun. Der zugrunde liegende Bibeltext, 1. Mose 32, Vers 27 (26), „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“, ist sozusagen ein klassischer Trauermusiktext. In der Motette ist er durch die Anrede „mein Jesu“ frei erweitert. Hinzu tritt die 3. Strophe des bekannten Kirchenliedes *Warum betrübst du dich, mein Herz* von Erasmus Alber (1557). Ähnlich wie bei *Fürchte dich nicht* ist

der Motettensatz zweigeteilt in einen doppelchörigen Abschnitt über den Bibeltext allein und einen vierstimmigen, in dem Bibeltext und Choralweise kombiniert werden. Der Eingangsteil überrascht durch seinen beschwingten Siciliano-Rhythmus, seine von den Sopranstimmen angeführte Liedmelodik und seine ausdrucksvolle Harmonik; der zweite Teil zeigt auch hier eine äußerst dicht gearbeitete Kombination der Liedmelodie im Sopran mit einem kontrapunktisch komplexen Unterstimmensatz.

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226

Bachs Autograph trägt den Vermerk „Bey Beer-digung des seel. Hn. Prof. und Rectoris Ernesti“. Johann Heinrich Ernesti, als Thomasschulrektor und Universitätsprofessor in Leipzig eine prominente Persönlichkeit, war am 16. Oktober 1729 im Alter von 77 Jahren gestorben und wurde im Rahmen mehrtägiger öffentlicher Trauerfeierlichkeiten in der Paulinerkirche bestattet. Bei welcher Gelegenheit Bachs Motette erklang, ist unbekannt.

Als Text liegt der Motette ein Ausschnitt aus dem Römerbrief, Kapitel 8, Vers 26–27, zugrunde, den Ernesti lange zuvor testamentarisch als Predigttext für sein Begräbnis festgelegt hatte. Der Text ist nicht von Trauer, sondern von Zuversicht bestimmt. Bachs Musik nimmt diese Haltung auf und entfaltet aus ihrem tänzerisch bewegten Beginn einen prächtigen und virtuoson Doppelchoratz, lässt ihm einen knapperen, kontrastierenden Abschnitt voller Ges-ten des „Seufzens“ folgen und schließt eine gewichtige vierstimmige Fuge an. Die abschließende Choralstrophe (aus Martin Luthers *Komm, Heiliger Geist*, 1524) hat Bach möglicherweise nachträglich angefügt. Ob sie mit aufgeführt wurde, ist unklar.

Wie das Bach'sche Aufführungsmaterial aus-

weist, wurde in der Aufführung Chor I mit Streichern, Chor II mit Oboen und Fagott verstärkt; hinzu kamen Orgel und Violone als Generalbassinstrumente. Anscheinend war die Instrumentalbegleitung nicht von Anfang an vorgesehen gewesen, vielleicht weil sie nach damaligem Trauermusikbrauch eine Ausnahme darstellte und besonderer Erlaubnis bedurfte.

O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118

Das von Bach als „Motetto“ bezeichnete einsätzi-gere Werk stellt einen Sonderfall der Gattung Motette dar: Anders als bei den übrigen Motetten Bachs, die sämtlich rein vokal aufgeführt werden können, ist hier zusätzlich zum Chor ein Instrumentalensemble erforderlich, dem vom Komponisten über die Begleitung des Chores hinaus selbständige Aufgaben zugewiesen sind. Textlich und musikalisch liegt dem Satz ein damals sehr verbreitetes Kirchenlied zugrunde, ein 15 Strophen umfassendes Gedicht von Martin Behm (1557–1622), das besonders bei Trauerfeiern und Gedächtnisgottesdiensten gesungen wurde.

Vom Satztypus her bewegt sich das Stück in der Nähe vieler Eingangschöre Bach'scher Choralkantaten: Die Kirchenliedmelodie erscheint als Cantus firmus in Langmensur im Sopran, während die bewegteren Unterstimmen Alt, Tenor und Bass diesen mit einem polyphonen Gewebe begleiten, das den jeweiligen Beginn der Cantus-firmus-Zeile, teils vor, teils nach dieser einsetzend, imitatorisch verarbeitet. Die Instrumente stützen den Chor und umrahmen dessen Einsätze thematisch selbständig mit einem Vor- und Nachspiel sowie Zeilenzwischen-spielen. Ein eigentümlicher Ernst geht von dem Stück aus, in dem sich Bach des retrospektiven „Stylus antiquus“ der klassischen Vokalpolyphonie

bedient und die schlichte thematische Substanz im strengen Kontrapunkt in einem bis zu siebenstimmigen Satz entfaltet.

Bachs „Motetto“ ist in zwei Fassungen in autographischer Partitur erhalten, die erste als flüchtige Konzeptniederschrift aus der Zeit um 1736/37, die zweite als Reinschrift aus den Jahren 1746/47. Die beiden Fassungen unterscheiden sich nur in der Instrumentalbesetzung. Beiden gemein ist die Besetzung der beiden instrumentalen Oberstimmen mit „Litui“ – womit wahrscheinlich Hörner gemeint sind –; die übrigen vier Instrumentalpartien sind in der Erstfassung mit Zink und drei Posaunen besetzt, in der Zweitfassung dagegen mit Streichern und Continuo, und *ad libitum* kommen in dieser Version drei Oboen und Fagott hinzu.

Der Entstehungsanlass des Werkes ist unbekannt. Der Normalfall einer Trauermusik war damals eine Motette für Singstimmen allein mit oder ohne Generalbassbegleitung. Die deutlich aufwändigere Besetzung deutet daher auf die Bestimmung für eine Person von herausgehobenem gesellschaftlichen Rang, und die Hörer lassen nach damaligen Gepflogenheiten an einen Angehörigen des Adels denken. Die Beschränkung der Erstfassung auf nichtstationäre Instrumente deutet auf eine Aufführung im Freien, also etwa am Trauerhaus, am Grabe oder bei einer Prozession, die Besetzung der zweiten Fassung mit Streichern und Continuo dagegen auf eine Darbietung in der Kirche.

Über die Widmungsträger der beiden Werfassungen ist viel spekuliert worden. Vom Entstehungszeitraum des Werkes her käme für die Erstfassung ein Zusammenhang mit dem Tod von Bachs einstigem Gönner Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels am 28. Juni 1736 in Betracht. Und für

die Zweitfassung wäre etwa an dessen Nachfolger Johann Adolph II. von Sachsen-Weißenfels zu denken, der am 16. Mai 1746 während eines Besuchs der Leipziger Messe plötzlich verstarb.

© Klaus Hofmann 2009

ANMERKUNGEN ZU DIESER AUFNAHME

WELCHE WERKE WERDEN ZU BACHS MOTETTEN GEZÄHLT?

Zur Zeit J.S. Bachs verstand man unter der Bezeichnung „Motette“ ein polyphones Vokalwerk ohne unabhängige Instrumentalstimmen. Nach diesem Verständnis gibt es nur fünf erhaltene Werke (BWV 225 bis 229), die unumstritten Bach zugeordnet werden können. Auf der vorliegenden CD werden sie jedoch durch BWV 230, BWV Anh. 159 und BWV 118 ergänzt. Über die Authentizität der ersten beiden ist viel diskutiert worden. Die dritte wird wegen ihrer unabhängigen Instrumentalbegleitung gelegentlich als Kantate kategorisiert, wurde vom Komponisten aber als „Motetto“ bezeichnet (siehe Klaus Hofmanns Text).

AUFFÜHRUNGSPRAXIS MIT ODER OHNE INSTRUMENTE?

Es gibt nur wenige Werke von Bach, die von einem Chor *a cappella* aufgeführt werden können; die Motetten wurden während des 19. Jahrhunderts üblicherweise als solche behandelt. Im 18. Jahrhundert dagegen wurden sie vermutlich mindestens mit basso continuo einschließlich eines Harmonieinstrumentes aufgeführt. Belegt ist auch, dass die *colla parte*-Methode, d.h. Instrumente spielen die Gesangsstimmen mit, flächendeckend angewendet

wurde. Diese Art der Orchestrierung ist häufig zu sehen, nicht nur in jenen Bach-Kantaten, die im *stile antico* komponiert sind, sondern auch in seinem Aufführungsmaterial von Palestrinas *Messe „Sine Nomine“*, es scheint daher also eine typische Aufführungsmethode dieser Zeit gewesen zu sein.

Wie aus dem Originalmaterial zu BWV 226, *Der Geist hilft unser Schwachheit auf*, ersichtlich ist, wurden darüber hinaus für doppelchörige Werke unterschiedliche Klangfarben benötigt, so dass der erste Chor durch Streichinstrumente und der zweite Chor durch Holzbläser verdoppelt wurde. Die Quellen machen deutlich, dass die Orgel und der Violine in solchen Fällen eine gemeinsame Basslinie spielten, die die beiden Chöre verband. Dieser Klang bildete die Basis für die Aufführung dieses und aller anderen Werke dieses Typs.

Da hier acht gleichartige Werke nacheinander aufgeführt werden, haben wir uns in Anlehnung an die Dokumentation, die zu BWV 226 vorhanden ist, entschieden, auch bei BWV 225 und 228 den ersten Chor mit Streichern und den zweiten Chor mit Holzbläsern zu verdoppeln. Bei den übrigen Werken haben wir verschiedene andere Kombinationen von Streichinstrumenten und basso continuo verwendet.

TEXTLICHE PROBLEME

Die Originalmanuskripte der meisten Motetten sind verschollen, daher sind keine detaillierten Informationen bezüglich der Umstände, unter denen die Werke entstanden, oder der Art, wie sie ursprünglich aufgeführt wurden, vorhanden. Es müssen jedoch eine Reihe Probleme gelöst werden, was die Texte betrifft.

Zuerst eine Anweisung, die in Bachs Autograph am Ende des zweiten Satzes von BWV 225, *Singet*

dem Herrn ein neues Lied, vermerkt ist: „Der 2. Versus ist wie der erste, nur daß die Chöre umwechseln, und das erste Chor den Choral, das andre die Aria singe“. Es ist jedoch unklar, worauf sich „2. Versus“ bezieht. Die dritte Strophe aus Johann Gramanns Choral, „Wie sich ein Vater erbarmet“, ist bereits zu Beginn gesungen worden, und es wäre absolut nicht unmöglich, die vierte Strophe als nächstes zu singen. Es gibt allerdings nirgends, auch nicht in den Gesangsstimmen, einen Hinweis auf eine solche Ausführung. Es ist gut möglich, dass Bach dies ursprünglich vorhatte, sich später aber dagegen entschied.

Ein weiteres Problem taucht in BWV 118, *O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, auf, eine Musik, die das Bild einer Trauerprozession vermittelt. Hier singen die Soprane die erste Strophe des Chorals, in dessen Mitte es eine kontrapunktische Entwicklung gibt, die die anderen Stimmen und die Instrumente mit einbezieht. Am Ende der Strophe ist ein *dal segno* vermerkt. Da es schwer vorstellbar ist, dass Bach zweimal hintereinander den gleichen Text hatte singen lassen, entschieden wir uns an dieser Stelle, in der Wiederholung die elfte Strophe des Chorals (von insgesamt 15) zu singen.

© Masaaki Suzuki 2009

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich

das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris, Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings“ ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année erhielt und für einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungen und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit

renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

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

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

Yukari Nonoshita, Sopran, studierte an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und in Frankreich. Sie ist Preistägerin renommierter Wettbewerbe und tritt als Solistin regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan auf. Ihr Repertoire umfasst auch Opern und reicht von mittelalterlicher bis zu moderner Musik, mit einem Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern.

Aki Matsui, Sopran, studierte an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Sie ist als Solistin mit verschiedenen Chören aufgetreten und hat zahlreiche Liederabende gegeben. Seit 2005 arbeitet sie sowohl als Solistin als auch als Chormitglied mit dem Bach Collegium Japan zusammen. Ihr Repertoire reicht bis zur zeitgenössischen Musik und umfasst Werke wie Brittens *Les illuminations* und Sciarinos *Vanitas*.

Damien Guillon, Countertenor, studierte am Centre de Musique Baroque de Versailles und bei Andreas Scholl an der Schola Cantorum in Basel. Er arbeitet mit angesehenen Dirigenten zusammen, u.a. Philippe Herreweghe und William Christie. Sein Repertoire reicht von Liedern der englischen Renaissance bis zu Oratorien und Opern des Barock.

Satoshi Mizukoshi, Tenor, studierte Gesang mit Schwerpunkt Klassik und Alte Musik an der Tokyo National University of Fine Arts and Music und ist seit 1997 mit dem Bach Collegium Japan aufgetreten. Er lebt zur Zeit in den Niederlanden und arbeitet regelmäßig mit dem Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor, Sette Voci und Vox Luminis zusammen.

Dominik Wörner, Bassbariton, studierte in Stuttgart, Freiburg und Bern. 2002 gewann er den ersten Preis für Gesang beim 13. Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig. Er wurde zu verschiedenen Festivals eingeladen und hat mit renommierten Dirigenten und Orchestern zusammengearbeitet. Große Bedeutung hat für ihn auch der Liedgesang.

Parmi l'œuvre extrêmement variée de Bach, les motets constituent un petit groupe fait de pièces isolées, n'ayant aucune relation entre elles. Comme la plupart des motets de ses contemporains, ceux de Bach sont tous des œuvres de circonstances, composées et exécutées à l'occasion d'événements précis, le plus souvent lors d'obsèques. La recherche sur Bach a consacré beaucoup de temps et d'imagination pour déterminer l'époque et le contexte de la conception des œuvres. On n'a déterminé toutefois avec certitude que les circonstances entourant le motet *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* composé en 1729 pour les funérailles du recteur de l'école Saint-Thomas de Leipzig, Johann Heinrich Ernesti. Dans quelques autres cas, on peut au moins déterminer l'époque de la conception mais beaucoup de points d'interrogation demeurent encore aujourd'hui et on conserve l'espoir que d'autres éclaircissements proviendront de la recherche.

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225
CHANTEZ AU SEIGNEUR UN CHANT NOUVEAU
Ce motet à double chœur et rempli de joie qui suscita l'admiration de Mozart en 1789 à l'église Saint-Thomas de Leipzig daterait, si l'on se fie à la calligraphie et au papier de l'autographe, de 1726–27. Les parties extrêmes du texte se composent des Psaumes 149 (versets 1 à 3) et 150 (versets 2 et 6). Ces parties font preuve d'une virtuosité extrême et requièrent un double chœur, à l'exception de la fugue conclusive, « Alles, was Odem hat » [Que tout ce qui respire] dans laquelle celui-ci se réunit efficacement en quatre voix. La partie centrale du motet avec sa strophe de choral exprimée par le second chœur (tirée de *Nun lob, mein Seel, den Herren* [Apporte, ô mon âme, tes louanges aux Seigneur] de

Johann Gramann et composée vers 1530) avec ses allusions aux faiblesses des hommes contrées par des prières pour la protection de Dieu (de la plume d'un poète aujourd'hui inconnu) exprimée par le premier chœur établit un contraste prononcé avec la joie ambiante.

Les circonstances entourant la conception de l'œuvre sont inconnues. Il existe la possibilité, peu probable mais pas complètement à exclure, que la pièce ait été composée pour des obsèques ou une messe de commémoration mais on a également évoqué la Fête de la Réforme, le Jour de l'An et d'autres anniversaires princiers comme possibilités. Le Jour de l'An 1727 à l'occasion de l'inauguration solennellement fêtée de l'église Saint-Laurent à Zwenkau, près de Leipzig après la destruction de l'église précédente par un incendie en 1712, a également été évoqué.

KOMM, JESU, KOMM, BWV 229

VIENS, JÉSUS, VIENS

La partition autographe de Bach est aujourd'hui disparue mais un texte écrit par un étudiant indique que le motet a été composé au plus tard en 1732. De plus, le texte est lié de si près à Leipzig qu'il semble difficilement possible que le motet remonte à la période précédant l'emploi de Bach au poste de cantor de l'église Saint-Thomas en 1723. Les deux strophes qui constituent la base du motet ont manifestement été reprises du recueil «*Wagnerschen Gesangbuch*» publié à Leipzig en 1697. Le texte fut conçu en 1684 à l'occasion des obsèques du recteur de l'école Saint-Thomas, Jacob Thomasius et mis en musique par le prédécesseur de Bach, Johann Schelle. L'auteur des onze strophes est Paul Thymich, un professeur de l'école Saint-Thomas connu

pour sa poésie et ses livrets. Toutes les strophes, incluant les deux choisies par Bach débouchent sur un refrain qui reprend les paroles célèbres de Jean 14, 6 : «*Je suis le chemin et la vérité et la vie.*»

Alors que la première strophe, pour un double chœur, est de grande dimension, imagée et remplie d'affects, la seconde strophe, intitulée «*aria*» fait en revanche appel à une forme plus compacte et a recours à un choral à quatre voix traitées en homophonie à la manière d'un choral conclusif émotionnellement chargé et présente une harmonisation raffinée.

JESU, MEINE FREUDE, BWV 227

JÉSUS, MA JOIE

Dans ce motet à cinq voix, Bach réunit les versets 1 et 2 ainsi que 8 et 9 du chapitre 8 de l'Épître aux Romains avec les six strophes du cantique bien connu *Jesu, meine Freude* de Johann Franck (1653) et fait alterner les versets de la bible avec les strophes du cantique, leur permettant ainsi de s'éclairer mutuellement. Les strophes du cantique constituent pour ainsi dire une série de variations réunies par la mélodie du choral avec des illustrations parfois animées du texte («*Trotz dem alten Drachen*» [Défions le vieux dragon]). Bach déploie ici sa riche palette de techniques d'écriture avec le nombre changeant de voix au milieu desquelles la fugue à cinq voix «*Ihr aber seid nicht fleischlich*» [Vous ne vivez pas selon la chair] constitue un sommet tant au niveau musical qu'à celui du contenu.

Le motet a été composé au plus tard en 1735. Les circonstances de composition, les obsèques de Johanna Maria Kees à l'église Saint-Nicolas à Leipzig en 1723, longtemps acceptées par les musicologues, ont été depuis remises en doute.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230

LOUEZ L'ÉTERNEL, VOUS TOUTES LES NATIONS

Le joli et vivant motet à quatre voix qui reprend le Psaume 117 fit son apparition en 1821 dans une édition publiée par Breitkopf & Härtel. L'œuvre constitue encore aujourd'hui une énigme pour les chercheurs et son authenticité a même été remise en cause. Le fait que le continuo est ici par endroit indépendant de la ligne de basse a mené à la supposition qu'il pourrait s'agir du chœur introductif d'une cantate. Le véritable problème tient en fait à la technique de composition ici inhabituelle chez Bach : l'association contrapuntique inachevée des thèmes «*Lobet den Herrn, alle Heiden*» et «*und preiset ihn, alle Völker*» [et célébrez-le, vous tous les peuples] et les défauts manifestes de la déclama-tion du texte. Il s'agit vraisemblablement d'une adaptation en allemand d'un texte original en latin. On se sait toujours pas à quel moment et de quelle manière Bach a travaillé sur cette œuvre, que ce soit en tant que compositeur ou en tant qu'arrangeur.

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228

NE CRAINS RIEN CAR JE SUIS AVEC TOI

Le texte sur lequel ce motet se base a permis de déterminer que l'œuvre se destinait à des obsèques : Isaïe 41, 10 et 43, 1. De plus, on retrouve dans la seconde partie de l'œuvre deux strophes du cantique connu *Warum sollt ich mich denn gramen* [Pourquoi dois-je m'affliger] de Paul Gerhardt (1653). Dans la première partie du motet, Bach évoque au moyen d'un double chœur habilement enrichi par des illustrations musicales : «*nicht*» [rien] exprimé par des silences ; le fléchissement de «*weiche nicht*» [ne fléchis pas] par des interruptions des motifs musicaux à la basse ; «*erhalte*» [soutiens] par des notes pro-

longées, etc. Dans la seconde partie, Bach réduit l'écriture à quatre voix et présente, toujours avec adresse, le *cantus firmus* au soprano et un *fugato* dense aux voix inférieures sur le déroulement du texte de la bible. Au début, au milieu et à la fin du motet, on entend l'appel au double chœur, comme une sorte de refrain, «*Fürchte dich nicht*», à la fois une maxime et une parenthèse qui soutient le tout au point de vue formel.

Le motet ne nous est parvenu que sous la forme d'une copie, sans indication de sa période de composition ou des circonstances. On a longtemps cru qu'il s'agissait d'une œuvre funèbre composée pour Susanna Sophia Winckler et destinée à l'église Saint-Nicolas en 1726. Mais cette origine est aujourd'hui remise en cause. On évoque maintenant une conception datant de la période précédant son emploi à Leipzig ainsi que des circonstances autres que des funérailles.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN,

BWV ANH. 159

JE NE TE LÂCHERAI PAS, QUE TU NE M'AIES BÉNI

L'œuvre fut publiée dans le premier cahier de la première édition des motets de Bach en 1802-3 chez Breitkopf & Härtel. On la retrouve également, partiellement, dans un manuscrit, en partie de la main de Bach mais principalement de la main de l'un de ses élèves datant de 1712-13, donc de la période de Weimar, mais elle ne porte aucun nom de compositeur. Au début du dix-neuvième siècle, on crut que le motet était en fait une œuvre de l'oncle de Johann Sebastian, Johann Christoph Bach (1642-1703) basé à Eisenach et fut publié, un peu rapidement, sous ce nom. L'authenticité de l'œuvre est débattue depuis. Cette composition ne correspond néanmoins pas au

style du grand-oncle pas plus qu'à celui d'aucun autre membre de la famille Bach à l'exception de Johann Sebastian bien qu'elle s'écarte stylistiquement à plusieurs points de vue des autres motets composés à Leipzig.

Comme la plupart des motets de Bach, il s'agit ici d'une musique se destinant à des funérailles. Le verset de la bible sur lequel il repose, Genèse 32, 27 (26), « Je ne te lâcherai pas, que tu ne m'aies béni » est en quelque sorte un classique de la littérature se destinant à de telles circonstances. À l'intérieur du motet, les mots de « Mein Jesu » [Mon Jésus] sont librement développés. La troisième strophe du célèbre cantique *Warum betrübst du dich, mein Herz* [Pourquoi t'attristes-tu, mon cœur] d'Erasmus Alber (1557) est ajoutée au texte de la bible. Comme dans *Fürchte dich nicht*, le motet est en deux parties : l'une pour double chœur et consacrée au texte de la bible seul et l'autre, pour quatre voix, dans laquelle le texte de la bible et l'écriture chorale sont combinées. L'introduction pourra surprendre avec son rythme de sicilienne légère, la mélodie énoncée par les voix de soprano et son harmonie expressive. La seconde partie affiche ici également une combinaison dense faite de la mélodie au soprano avec un contrepoint complexe aux voix inférieures.

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226
L'ESPRIT VIENT EN AIDE À NOTRE FAIBLESSE

La partition autographe de Bach porte la mention « aux obsèques de feu Monsieur le Professeur et Recteur Ernesti ». Ce dernier, une personnalité importante à Leipzig était le recteur de l'école de Saint-Thomas et professeur d'université et était décédé le 16 octobre 1729 à l'âge de soixante-dix-sept ans. Il fut inhumé dans le cadre de cérémonies funèbres qui durèrent

plusieurs jours à l'église Saint-Paul. On ignore dans quel contexte le motet de Bach fut exécuté.

Le texte du motet se compose d'un extrait de l'Épître aux Romains, 8, 26 et 27, qu'Ernesti avait choisi, dans son testament, pour être le texte du prêche lors de son enterrement. Il n'est ici pas question de tristesse mais plutôt de confiance. Bach conserve ce climat et développe sur un rythme de danse rapide un double chœur somptueux et virtuose. Succède ensuite une section courte et contrastée caractérisée par la présence de l'affect du « soupir » qui se termine par une fugue massive à quatre voix. La strophe de choral conclusive qui provient de *Komm, Heiliger Geist* [Viens, Esprit Saint] écrit en 1524 par Martin Luther, a peut-être été ajoutée ultérieurement par Bach. On ne sait cependant pas si elle a fait partie de l'interprétation au moment des obsèques.

Comme le matériel de l'exécution le démontre, le premier chœur fut amplifié par les cordes alors que le second fut rehaussé par les hautbois et le basson. À ces instruments, s'ajoutèrent l'orgue et le violone en tant que basse continue. Il semble qu'initialement, l'accompagnement instrumental n'était pas prévu. Peut-être parce qu'il constituait une exception parmi les habitudes musicales associées aux funérailles et qu'il nécessitait ainsi une permission spéciale.

O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118
Ô JÉSUS-CHRIST, LUMIÈRE DE MA VIE

Cette œuvre en un mouvement qualifiée par Bach de « Motetto » constitue une exception parmi le genre du motet : contrairement aux autres motets de Bach qui sont tous des œuvres purement vocales, on retrouve ici, en plus des voix, un ensemble instrumental dont le rôle va bien au-delà de celui d'accompagnateur et à qui l'on confie un rôle distinct. Cette

œuvre se base, tant au niveau du texte qu'à celui de la musique, sur un cantique très connu à l'époque, un poème en quinze strophes de Martin Behm (1557–1622) qui était fréquemment chanté lors des obsèques et des messes commémoratives.

En ce qui concerne l'écriture, l'œuvre se rapproche de plusieurs chœurs d'ouverture des cantates-chorales de Bach : la mélodie du cantique apparaît sous la forme d'un *cantus firmus* exprimé par de longues valeurs de notes au soprano alors que les lignes plus agitées de l'alto, du ténor et de la basse forment un tissu contrapuntique accompagnateur qui développe en imitation le début de chaque vers du *cantus firmus*, tantôt en avance, tantôt en retard. Les instruments soutiennent le chœur et encadrent chaque vers par des introductions, des conclusions et de commentaires intercalaires thématiquement indépendants. La pièce se caractérise par son atmosphère sérieuse dans laquelle Bach reprend rétrospectivement le « *stylus antiquus* » de la polyphonie vocale classique et expose la substance thématique dans un contrepoint strict fait d'une à sept voix.

Le « motetto » de Bach nous est parvenu sous la forme de deux partitions autographes : une première, qui apparaît comme un manuscrit écrit hâtivement vers 1736–37, et une seconde sous la forme d'une copie au propre, de 1746–47. Les deux versions ne se distinguent que par leur effectif instrumental bien qu'elles aient cependant en commun celui des parties instrumentales supérieures appelées ici « Litui », se destinant vraisemblablement aux cors. Les quatre autres parties instrumentales font appel, dans la première version au cornetto et à trois trombones alors que dans la seconde, on retrouve les cordes et le continuo auxquels s'ajoutent dans cette version trois hautbois et un basson *ad libitum*.

Les circonstances de composition de l'œuvre sont inconnues. La musique funèbre se composait habituellement d'un motet se destinant aux voix seules avec ou sans accompagnement de basse continue. L'effectif significativement élargi de l'œuvre suggère que celle-ci a pu être composée pour une personnalité de haut rang alors que les cors, selon les habitudes de l'époque, permettent de penser qu'il s'agissait d'un membre de la noblesse. Le fait que la première version se limite à des instruments non-stationnaires permet de croire qu'elle a pu se destiner à une exécution en plein air, comme devant la maison du défunt, au cimetière ou lors d'une procession alors que l'effectif de la seconde version, incluant cordes et continuo, indique en revanche une exécution dans une église.

On a beaucoup spéculé sur l'identité du dédicataire des deux versions de ce motet. En se basant sur l'époque de la conception de l'œuvre, on a pu croire que la première version était en relation avec la mort du premier protecteur de Bach, le Prince Christian de Sachsen-Weissenfels le 28 juin 1736. En ce qui concerne la seconde version, il pourrait s'agir de son successeur, Johann Adolph II de Sachsen-Weissenfels mort subitement alors qu'il assistait à la messe, le 16 mai 1746.

© Klaus Hofmann 2009

NOTES DE LA PRODUCTION

QUELLES ŒUVRES APPARTIENNENT AUX « MOTETS DE JOHANN SEBASTIAN BACH » ?

À l'époque de Bach, le terme de motet correspondait à une œuvre vocale polyphonique sans partie instrumentale indépendante. Il n'existe que cinq

œuvres (BWV 225 à 229) attribuées indubitablement à Bach qui correspondent à cette définition. Sur cet enregistrement cependant, nous avons ajouté le BWV 230, BWV Anh. 158 et le BWV 118. L'authenticité des deux premières de ces œuvres a été fortement remise en cause. La troisième œuvre est parfois qualifiée de cantate en raison de ses parties instrumentales indépendantes mais fut appelée « motet » par le compositeur (voir le texte de Klaus Hofmann).

PRATIQUES D'INTERPRÉTATION AVEC OU SANS INSTRUMENT ?

Il n'existe que peu d'œuvres de Bach qui peuvent être jouées par un chœur *a cappella* et c'est ainsi que les motets ont été interprétés tout au long du dix-neuvième siècle. Il semble cependant qu'au cours du dix-huitième siècle, les motets auraient été interprétés avec la basse continue incluant certains instruments harmoniques. Il est également certain que la méthode du *colla parte*, c'est-à-dire le recours à des instruments jouant les lignes vocales à l'unisson, était fréquemment employée. On observe ce type d'orchestration, non seulement dans les cantates de Bach composées dans le style du *stile antico* [ancien style] mais également dans le matériel de la *Messe « Sine Nomine »* de Palestrina, prouvant qu'il s'agissait là d'une méthode d'interprétation typique de l'époque.

De plus, il est évident si l'on examine le matériel original du motet BWV 226 *Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*, que les œuvres recourant à un double chœur réclamaient des différences de couleurs de telle manière que le premier chœur devait être doublé par les cordes alors que le second était doublé par les vents. Dans de tels cas, les

sources confirment que l'orgue et le violone jouent une ligne de basse commune qui relie les deux chœurs. C'est cette sonorité qui aurait constitué la base de l'interprétation d'œuvres de ce type.

Avec les huit œuvres interprétées ici en succession et en s'appuyant sur la documentation appliquée à la BWV 226, nous avons décidé de doubler également le premier chœur des BWV 225 et 228 par les cordes et le second par les vents alors que les autres œuvres réclament d'autres combinaisons d'instruments à cordes et de basse continue.

PROBLÈMES AU NIVEAU DU TEXTE

Les manuscrits originaux de la plupart des motets ont été perdus et il est ainsi impossible d'obtenir une information complète en ce qui concerne les circonstances de composition et la manière dont ils ont été interprétés. Cependant, un certain nombre de problèmes doivent être résolus en ce qui concerne le texte. Le premier de ceux-ci est une directive qui apparaît dans le manuscrit de Bach à la fin du second mouvement, *Aria* (avec chœur), de BWV 225.

« Der 2. Versus is wie der erste, nur daß die Chöre umwechseln, nur das erste Chor den Choral, das andre die Aria singe » [Le second couplet est comme le premier, la seule différence est que les chœurs doivent échanger leurs voix afin que le premier chœur chante le choral et l'autre, l'aria].

À quoi les mots de « second couplet » réfèrent est cependant incertain. Le troisième couplet, « Wie sich ein Vater erbarmet » [Comme un père a pitié] du choral de Johann Gramann a déjà été chanté la première fois et il ne serait aucunement impossible de chanter ensuite le quatrième couplet. Il n'y a cependant aucune indication, y compris dans les parties vocales, suggérant qu'il devrait en être ainsi. Il

semble tout à fait possible que Bach ait considéré cette option mais qu'il ait changé d'idée un peu plus tard.

Une autre question est soulevée par le BWV 118 qui fait entendre une musique suggérant une procession funèbre. Les sopranos chantent ici le premier couplet du choral alors qu'au milieu de celui-ci, apparaît un développement contrapuntique faisant appel aux autres voix et aux instruments. À la fin du couplet, apparaît cependant l'indication « Dal Segno ». Puisqu'il est difficile de concevoir que Bach ait pu prévoir de chanter le même texte deux fois en succession, nous avons décidé, pour cet enregistrement, de chanter le onzième couplet (sur les quinze originaux) du choral lors de la reprise.

© Masaaki Suzuki 2009

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2009, 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 BCG 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 BCG 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 BCG 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 BCG 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 BCG s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone Award*. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Händel.

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

gramme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

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

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

Yukari Nonoshita, soprano, est diplômée de l'Université nationale de Tokyo des beaux-arts et de musique. Elle poursuit ensuite ses études musicales en France. Elle remporte de nombreux prix lors de compétitions importantes et se produit depuis en compagnie du Bach Collegium Japan. Son répertoire qui inclut des opéras s'étend de la musique médiévale jusqu'à la musique contemporaine avec un intérêt particulier pour les mélodies française, espagnoles et japonaises.

Aki Matsui, soprano, est diplômée de l'Université nationale de Tokyo des beaux-arts et de musique. Elle se produit en tant que soliste avec des chœurs et donnent de nombreux récitals consacrés à la mélodie. Elle se produit avec le Bach Collegium Japan en tant que soliste et membre du chœur depuis 2005. Son répertoire qui s'étend jusqu'à la musique contemporaine inclue des œuvres comme *Les Illuminations* de Britten et *Vanitas* de Sciarrino.

Damien Guillon, contre-ténor, a étudié au Centre de Musique Baroque de Versailles ainsi qu'avec Andreas Scholl à la Schola Cantorum à Bâle. Il se produit en compagnie de chefs importants tels Philippe Herreweghe et William Christie. Son répertoire s'étend des mélodies de la renaissance anglaise jusqu'aux oratorios et aux opéras de la période baroque.

Satoshi Mizukoshi, ténor, a étudié la musique de la période classique et la musique ancienne à l'Université nationale de Tokyo des beaux-arts et de musique et se produit avec le Bach Collegium Japan depuis 1997. En 2009, il vivait aux Pays-Bas et se produisait régulièrement avec le Collegium Vocale Gent, le Nederlands Kammerkoor, Sette Voci et Vox Luminis.

Le baryton-basse allemand **Dominik Wörner** a successivement étudié à Stuttgart, Fribourg et Berne. Il remporte le premier prix de chant du 13^e Concours International Johann Sebastian Bach de Leipzig en 2002. Il chante depuis dans le cadre de nombreux festivals et travaille en compagnie de chefs et d'ensembles importants. Dominik Wörner se consacre également aux lieder.

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225

1. [CHORUS]

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige,
Sie sollen loben seinen Namen im Reihen;
mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.

2. [CHORAL / ARIA]

Wie sich ein Vater erbarmet
Gott, nimm dich ferner unser an,
Über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.
Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,
Denn ohne dich ist nichts getan
Mit allen unsern Sachen.
Gleichwie das Gras vom Rechen,
Ein Blum und fallend Laub,
Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da,
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Und trägt uns unsre Hoffnung nicht,
So wirst du's ferner machen.
Also der Mensch vergehet,
Sein End, das ist ihm nah.
Wohl dem, der sich nur steif und fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

3. [CHORUS]

Lobet den Herrn in seinen Taten,
lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, halleluja!

1. [CHORUS]

Sing unto the Lord a new song,
And his praise in the congregation of saints.
Let Israel rejoice in him that made him:
Let the children of Zion be joyful in their King.
Let them praise his name in the dance:
Let them sing praises unto him with the timbrel and harp.

2. [CHORALE / ARIA]

As a father feels pity
God, henceforth take us unto yourself,
For his young, small child,
Thus the Lord does to us all,
So that, childlike, we will but revere him.
He knows that our strength is feeble,
God knows that we are but dust,
For without you nothing comes to pass
In all things concerning us.
Like the grass that is raked,
A flower, and a falling leaf,
All it takes is a breath of wind
And then it is no longer there,
Therefore be our protection and our light,
And – if our hope does not deceive us –
You will remain so henceforth.
Thus the man passes away,
His end is close.
Happy is he who, strong and resolute,
Places his reliance on you and your mercy.

3. [CHORUS]

Praise him for his mighty acts:
Praise him according to his excellent greatness.
Let every thing that hath breath praise the Lord.

KOMM, JESU, KOMM, BWV 229

4 1. [CHORUS]

Komm, Jesu, komm,
Mein Leib ist müde,
Die Kraft verschwindt je mehr und mehr,
Ich sehne mich
Nach deinem Friede;
Der saure Weg wird mir zu schwer!
Komm, ich will mich dir ergeben;
Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.

5 2. ARIA

Drum schließ ich mich in deine Hände
Und sage, Welt, zu guter Nacht!
Eilt gleich mein Lebenslauf zu Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt
Der wahre Weg zum Leben.

6 1. CHORAL

Jesu, meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu, meine Zier;
Ach wie lang, ach lange
Ist dem Herzen bange,
Und verlangt nach dir!
Gottes Lamm, mein Bräutigam,
Außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst Liebbers werden.

1. [CHORUS]

Come, Jesus, come,
My body is tired,
My power ebbs away ever more.
I am longing
For your peace;
The bitter path is growing too arduous for me!
Come, I wish to give myself to you;
You are the true way, the truth and the life.

2. ARIA

Thus I place myself in your hands
And bid the world goodnight.
If my life is hurrying towards its end,
My soul at least is well disposed.
It will rise aloft and be with its creator,
Because Jesus is and will remain
The true way to life.

JESU, MEINE FREUDE, BWV 227

1. CHORALE

Jesus, my joy,
Pasture to my heart,
Jesus, my jewel;
Oh how long, how long
Is my heart filled with fear
And yearning for you!
Lamb of God, my bridegroom,
Apart from you, nothing on earth
Shall be dearer to me.

7 2. [CHORUS]

Es ist nun nichts Verdammliches an denen,
die in Christo Jesu sind,
die nicht nach dem Fleische wandeln,
sondern nach dem Geist.

8 3. CHORAL

Unter deinen Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.

Lass den Satan wittern,
Lass den Feind erbittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es itzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd und Hölle schrecken:
Jesus will mich decken.

9 4. [TRIO]

Denn das Gesetz des Geistes,
der da lebendig macht in Christo Jesu,
hat mich frei gemacht
von dem Gesetz der Sünde und des Todes.

10 5. CHORAL

Trotz dem alten Drachen,
Trotz des Todes Rachen,
Trotz der Furcht darzu!
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In gar sicherer Ruh.
Gottes Macht hält mich in acht;
Erd und Abgrund muss verstummen,
Ob sie noch so brummen.

2. [CHORUS]

There is therefore now no condemnation to them
Which are in Christ Jesus,
Who walk not after the flesh,
But after the Spirit.

3. CHORALE

Under your protection
I am free from the wrath
Of all enemies.
Let Satan sniff the air,
Let the enemy become enraged,
Jesus stands at my side.
Even if now thunder rumbles and lightning flashes,
Even if sin and hell frighten me:
Jesus will shield me.

4. [TRIO]

For the law of the Spirit
Of life in Christ Jesus
Hath made me free
From the law of sin and death.

5. CHORALE

Defy the old dragon,
Defy the jaws of death,
Defy also fear!
Rage, o world, and make haste,
I shall stand here and sing
With assured calm.
God's power will look after me;
The earth and the abyss must fall silent,
However much noise they make.

11 6. [FUGE]

Ihr aber seid nicht fleischlich,
sondern geistlich,
so anders Gottes Geist in euch wohnet.
Wer aber Christi Geist nicht hat,
der ist nicht sein.

12 7. CHORAL

Weg mit allen Schätzen!
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg ihr eiteln Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Not, Kreuz, Schmach und Tod
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

13 8. ANDANTE [TRIO]

So aber Christus in euch ist,
so ist der Leib zwar tot
um der Sünde willen;
der Geist aber ist das Leben
um der Gerechtigkeit willen.

14 9. CHORAL

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällt du nicht.
Gute Nacht, ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht, du Stolz und Pracht!
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben.

6. [FUGUE]

But ye are not in the flesh,
But in the Spirit,
If so be that the Spirit of God dwell in you.
Now if any man have not the Spirit of Christ,
He is none of his.

7. CHORALE

Away with all treasures!
You are my happiness,
Jesus, my delight!
Away, ye vainglorious,
I do not wish to listen to you,
Remain unknown to me!
Misery, anguish, the cross, ignominy and death
Will, even if I must suffer greatly,
Not part me from Jesus.

8. ANDANTE [TRIO]

And if Christ be in you,
The body is dead
Because of sin;
But the Spirit is life
Because of righteousness.

9. CHORALE

Good night, o life
That the world has chosen,
You do not please me.
Good night, ye sins,
Remain far away,
Do not come to light again!
Good night, pride and splendour!
O sinful life, to you in your entirety
I bid good night.

15 10. [CHORUS]

So nun der Geist des,
der Jesum von den Toten auferwecket hat,
in euch wohnet,
so wird auch derselbige,
der Christum von den Toten auferwecket hat,
eure sterblichen Leiber lebendig machen
um des willen, dass sein Geist in euch wohnet.

16 11. CHORAL

Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus, tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Zucker sein.
Duld ich schon hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230**17 [CHORUS]**

Lobet den Herrn, alle Heiden,
und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit waltet
über uns in Ewigkeit.
Alleluja

10. [CHORUS]

But if the Spirit of him
That raised up Jesus from the dead
Dwell in you,
He that raised up
Christ from the dead
Shall also quicken your mortal bodies
By his Spirit that dwelleth in you.

11. CHORALE

Begone, mournful spirits,
For the master of my joys,
Jesus, is now arriving.
For those who love God
Even sorrow must
Turn to pure sweetness.
If I here already suffer scorn and denigration,
You remain, however, even in my suffering,
Jesus, my joy.

[CHORUS]

O praise the Lord, all ye nations:
Praise him, all ye people.
For his merciful kindness and the truth of the Lord
endureth for ever.
Alleluia

FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228

[18] [CHORUS]

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir;
weiche nicht, denn ich bin dein Gott!
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
ich erhalte dich
durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.
Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst,
ich habe dich bei deinem Namen gerufen,
du bist mein!

[CHORAL]

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden,
Du bist mein, ich bin dein,
Niemand kann uns scheiden.
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut mir zugut
In den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht,
Aus dem Herzen lasse.
Lass mich, lass mich hingelangen,
Da du mich und ich dich
Lieblich werd umfängen.

ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV ANH 159

[19] [CHORUS & CHORAL]

Ich lasse dich nicht,
du segnest mich denn,
mein Jesu.

[CHORUS]

Fear thou not; for I am with thee;
Be not dismayed; for I am thy God:
I will strengthen thee; yea, I will help thee;
Yea, I will uphold thee
With the right hand of my righteousness.
Fear not: for I have redeemed thee,
I have called thee by thy name;
Thou art mine.

[CHORALE]

Lord, my shepherd, fount of all joys,
You are mine, I am yours,
No one can separate us.
I am yours, because you
Gave your life and your blood
For my benefit, in death.

You are mine because I grasp you
And, o my light, I never
Let you leave my heart.
Let me, let me reach the place
Where you will embrace me in love
And I shall do the same to you.

[CHORUS & CHORALE]

I will not let thee go,
Except thou bless me.
My Jesus

Weil du mein Gott und Vater bist,
dein Kind wirst du verlassen nicht,
du väterliches Herz.
Ich bin ein armer Erdenkloß
auf Erden weiß ich keinen Trost.

Because you are my God and Father,
You will not leave your child,
You paternal heart.
I am a poor clod of earth,
On Earth I know no consolation.

DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226

[20] [CHORUS]

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
denn wir wissen nicht,
was wir beten sollen,
wie sich's gebühret;
sondern der Geist selbst vertritt uns aufs beste
mit unaussprechlichem Seufzen.

[21] [ALLA BREVE]

Der aber die Herzen forschet,
der weiß, was des Geistes Sinn sei;
denn er vertritt die Heiligen nach dem,
das Gott gefällt.

[22] [CHORAL]

Du heilige Brunst, süßer Trost
Nun hilf uns, fröhlich und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben,
Die Trübsal uns nicht abtreiben.
O Herr, durch dein Kraft uns bereit
Und stärk des Fleisches Blödigkeit,
Dass wir hie ritterlich ringen,
Durch Tod und Leben zu dir dringen.
Halleluja, halleluja.

[CHORUS]

Likewise the Spirit also helpeth our infirmities:
For we know not
What we should pray for
As we ought:
But the Spirit itself maketh intercession for us
With groanings which cannot be uttered.

[ALLA BREVE]

And he that searcheth the hearts
Knoweth what is the mind of the Spirit,
Because he maketh intercession for the saints
According to the will of God.

[CHORALE]

You sacred warmth, sweet comfort,
Now help us, with joy and consolation
To remain faithful in your service,
Not to be led astray by misfortune.
O Lord, prepare us through your power
And strengthen the weak flesh,
So that we may fight with valour,
And reach you through death and life.
Alleluia, alleluia.

O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118

23 [CHORUS]

O Jesu Christ, meins Lebens Licht,
Mein Hort, mein Trost, mein Zuversicht,
Auf Erden bin ich nur ein Gast
Und drückt mich sehr der Sünden Last.

Auf deinen Abschied, Herr, ich trau',
Darauf mein letzte Heimfahrt bau'.
Tu mir die Himmelstür weit auf
Wenn ich beschließ mein Lebenslauf.

[CHORUS]

O Jesus Christ, light of my life
My refuge, my comfort, my confidence,
On earth I am merely a guest,
Sorely oppressed by the burden of sin.

In your passing, Lord, I place my faith,
Upon it I rely for my last journey home.
Open wide the gates of heaven to me
When I end my life.

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: June 2009 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Tuner: Akimi Hayashi
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Uli Schneider
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
Post-production: Editing: Bastian Schick
Mixing: Jens Braun
Executive producer: Robert von Bahr

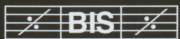
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2008, Masaaki Suzuki 2009
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover painting: *Nieuw Leven II* by Henk Helmantel, 1999
Artists' photograph: © Marco Borgreve (Masaaki Suzuki); © Mariko Kubo (Yukari Nonoshita); © Eiji Shinohara (Aki Matsui); © Olarenska (Satoshi Mizukoshi); © Holger Jacoby (Dominik Wörner)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1841 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1841

J. S. BACH · MOTETS

- | | | |
|--------|---|-------|
| 1-3) | SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED, BWV 225 | 11'53 |
| 4-5) | KOMM, JESU, KOMM, BWV 229 | 8'16 |
| 6-16) | JESU, MEINE FREUDE, BWV 227 | 19'53 |
| 17) | LOBET DEN HERRN, ALLE HEIDEN, BWV 230 | 5'55 |
| 18) | FÜRCHTE DICH NICHT, ICH BIN BEI DIR, BWV 228 | 7'18 |
| 19) | ICH LASSE DICH NICHT, DU SEGNEST MICH DENN, BWV Anh. 159 | 4'01 |
| 20-22) | DER GEIST HILFT UNSER SCHWACHHEIT AUF, BWV 226 | 7'04 |
| 23) | O JESU CHRIST, MEINS LEBENS LICHT, BWV 118 (zweite Fassung) | 9'19 |

TT: 75'28

BACH COLLEGIUM JAPAN *directed by* MASAOKI SUZUKI*Soloists:*

YUKARI NONOSHITA & AKI MATSUI *soprano*
 DAMIEN GUILLON *counter-tenor*
 SATOSHI MIZUKOSHI *tenor*
 DOMINIK WÖRNER *bass*

Recording producer: Jens Braun
 Sound engineer: Uli Schneider
 © & P 2009, BIS Records AB

THIS HYBRID DISC PLAYS ON BOTH CD & SACD PLAYERS
 SACD SURROUND / SACD STEREO / CD STEREO



Direct Stream Digital
 SACD, DSD AND THEIR LOGOS ARE TRADEMARKS OF SONY

MADE IN THE EU



7 351859 21918 4 19



SONY MUSIC

SUPER AUDIO CD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

