

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

MER HAHN EN NEUE OBERKEET, BWV 212

29'14

Cantate burlesque

Anlässlich der Huldigung für Carl Heinrich von Dieskau in Klein-Zschocher (Uraufführung: 30.08.1742)

Text: Christian Friedrich Henrici (Picander)

Corno, Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Soprano, Basso, Continuo, Cembalo

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1. [Ouverture] | 2'05 |
| 2 | 2. Aria. Duetto (Soprano, Basso). <i>Mer hahn en neue Oberkeet...</i> | 0'35 |
| 3 | 3. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her...</i> | 0'56 |
| 4 | 4. Aria (Soprano). <i>Ach, es schmeckt doch gar zu gut...</i> | 0'54 |
| 5 | 5. Recitativo (Basso). <i>Der Herr ist gut: Allein der Schösser...</i> | 0'24 |
| 6 | 6. Aria (Basso). <i>Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm...</i> | 1'12 |
| 7 | 7. Recitativo (Soprano). <i>Es bleibt dabei...</i> | 0'18 |
| 8 | 8. Aria (Soprano). <i>Unser trefflicher...</i> | 1'57 |
| 9 | 9. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Er hilft uns allen, alt und jung...</i> | 0'27 |
| 10 | 10. Aria (Soprano). <i>Das ist galant...</i> | 1'08 |
| 11 | 11. Recitativo (Basso). <i>Und unsre gnädige Frau...</i> | 0'42 |
| 12 | 12. Aria (Basso). <i>Fünzig Taler bares Geld...</i> | 0'57 |
| 13 | 13. Recitativo (Soprano). <i>Im Ernst ein Wort!...</i> | 0'23 |
| 14 | 14. Aria (Soprano). <i>Klein-Zschocher müsse...</i> | 7'19 |
| 15 | 15. Recitativo (Basso). <i>Das ist zu klug vor dich...</i> | 0'24 |
| 16 | 16. Aria (Basso). <i>Es nehme zehntausend Dukaten...</i> | 0'45 |
| 17 | 17. Recitativo (Soprano). <i>Das klingt zu liederlich...</i> | 0'19 |
| 18 | 18. Aria (Soprano). <i>Gib, Schöne...</i> | 0'30 |
| 19 | 19. Recitativo (Basso). <i>Du hast wohl recht...</i> | 0'16 |
| 20 | 20. Aria (Basso). <i>Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust!...</i> | 5'09 |

- | | | |
|----|--|------|
| 21 | 21. Recitativo (Soprano, Basso). <i>Und damit sei es auch genug...</i> | 0'16 |
| 22 | 22. Aria (Soprano). <i>Und dass ihr's alle wisst...</i> | 0'36 |
| 23 | 23. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Mein Schatz, erraten!...</i> | 0'29 |
| 24 | 24. Chor (Soprano, Basso). <i>Wir gehn nun, wo der Dudelsack...</i> | 1'10 |

NON SA CHE SIA DOLORE, BWV 209

21'35

Uraufführung: unbekannt

Text: Textdichter unbekannt

Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Soprano, Continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 25 | 1. Sinfonia | 5'49 |
| 26 | 2. Recitativo (Soprano). <i>Non sa che sia dolore...</i> | 0'53 |
| 27 | 3. Aria (Soprano). <i>Parti pur e con dolore...</i> | 9'20 |
| 28 | 4. Recitativo (Soprano). <i>Tuo saver al tempo e l'età contrasta...</i> | 0'26 |
| 29 | 5. Aria (Soprano). <i>Ricetti gamezza e pavento...</i> | 5'03 |

AMORE TRADITORE, BWV 203

11'57

Uraufführung: unbekannt

Text: Textdichter unbekannt

Basso solo, Cembalo obbligato

- | | | |
|----|--|------|
| 30 | 1. [Aria] (Basso). <i>Amore traditore...</i> | 5'29 |
| 31 | 2. Recitativo (Basso). <i>Voglio provar...</i> | 0'42 |
| 32 | 3. Aria (Basso). <i>Chi in amore ha nemica la sorte...</i> | 5'43 |

TT: 63'25

BACH COLLEGIUM JAPAN · MASA AKI SUZUKI *direction*

MOJCA ERDMANN *soprano* · DOMINIK WÖRNER *bass*

KIYOMI SUGA *flauto traverso* · NOBUAKI FUKUKAWA *cornò*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Corno: Nobuaki Fukukawa
Flauto traverso: Kiyomi Suga
Violino I: Natsumi Wakamatsu *leader*, Shiho Hiromi*, Ayaka Yamauchi
Violino II: Azumi Takada, Yuko Araki
Viola: Hiroshi Narita, Akira Harada, Yuko Takeshima**

Continuo

Violoncello: Shuhei Takezawa, Toru Yamamoto
Violone: Seiji Nishizawa
Cembalo: Masaaki Suzuki, Masato Suzuki
Organo: Masaaki Suzuki

* BWV 209 Violino II

** BWV 209 Violino I

MER HAHN EN NEUE OBERKEET (PEASANT CANTATA), BWV 212
(WE HAVE A NEW GOVERNOR)

Among Bach's secular cantatas, two works have long enjoyed particular popularity: the so-called 'Coffee Cantata' *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) and the 'Peasant Cantata' *Mer hahn en neue Oberkeet* (*We have a new governor*). In both works Bach displays his 'folk' side. The Coffee Cantata presented a humorous version of an argument within a bourgeois family of the period. In the Peasant Cantata, however, Bach transports his listeners into a farming environment.

The action is set at the manor of Klein-Zschocher, south-west of Leipzig. Here, on 30th August 1742, the cantata was performed in connection with the accession to the estate of the nobleman Carl Heinrich von Dieskau (1706–82). Dieskau had inherited the estate in the spring of 1742, and on 30th August that year Klein-Zschocher celebrated the customary hereditary homage. This was also the 36th birthday of the new lord of the manor. There were therefore twice as many reasons to celebrate.

The libretto is by Bach's regular Leipzig collaborator, Christian Friedrich Henrici (1700–64), who as an author went by the name of Picander although in fact he was a tax officer and local tax collector by profession. Dieskau was 'Kreishauptmann' (regional governor) and, as head of the tax authority, Henrici's boss. The cantata may, therefore, have been written at Henrici/Picander's instigation.

Picander's libretto is based on exchanges between a peasant couple. The plot is simple: it all starts with a scene from the homage festivities, at which the peasant girl Mieke and a young farmer, enlivened by the free beer, flirt with each other. Picander skilfully uses the Upper Saxon dialect as a means of depicting the milieu. This also means that the slightly coarse aspect of the couple's exchanges is toned down, and the lewd references to the guests and the 'Kammerherr' (Chamberlain) himself into which Mieke and her admirer soon descend are perceived as merry and ironical. For example the local priest is mentioned, reportedly scowling at the joyful goings-on (second movement). Even Dieskau himself is not spared: 'Er weiß so gut als wir und auch wohl besser, wie schön ein bisschen Dahlen schmeckt' ('He knows as well as we do, indeed better, how fine a little smooching tastes' – movement 3) – an allusion that possibly did not please Dieskau's 'noble Lady'. She herself is later praised:

she is ‘nicht ein prinkel stolz’ (‘not the slightest bit proud’), ‘recht fromm, recht wirtlich und genau’ (‘very pious, hospitable and proper’) and so thrifty that she can turn a ‘Fledermaus’ (a small coin) into four thalers (movement 11). Later the hope is expressed that the ‘Schöne’ (‘fair lady’) may have ‘viel Söhne’ (‘many sons’; movement 18) – a wish that is not entirely free of irony, as the Dieskau had hitherto had only daughters, five in all.

In addition there are all sorts of references to regional politics and tax collection. It was to Dieskau’s credit that in the most recent ‘Werbung’ (‘recruitment’) Klein-Zschocher had escaped lightly (movement 9), and that the neighbouring villages of Knauthain and Cospuden, which also belonged to the estate, were spared the ‘caducken Schocken’ (‘extra land-dues’, i.e. the property tax for fallow land; movement 10). In movement 5 a ‘Schösser’ (a tax collector and official), who is evidently a guest at the festivities, gets what is coming to him on account of the imposition of a ‘neu Schock’ (‘new tax’: two and a half thalers) ‘wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt’ (‘before we’ve hardly got our fingers wet’, i.e. by fishing without authorization). Later a certain ‘Herr Ludwig’ and an accountant are mentioned, who on this occasion – clearly contrary to their usual practice – are forced to visit the tavern together with the peasants (movement 23).

There is no parsimony with positive words about their lords and masters. Mieke sets about singing ‘der Obrigkeit zu Ehren ein neues Liedchen’ (‘in honour of our rulers, a new song’; movement 13) and performs a charming aria expressing good wishes for Klein-Zschocher (movement 14). But her friend remarks disparagingly that it is just a song ‘nach der Städter Weise’ (‘like they sing in town’); ‘wir Bauern singen nicht so leise’ (‘We peasants don’t sing so gently’; movement 15), and immediately strikes up a boisterous song in his own coarse style, in which he wishes the Chamberlain ten thousand ducats and a good glass of wine every day (movement 16). Now it is Mieke’s turn to criticize him when she also launches ironically into a peasant-style song (movement 18). The farmer then decides ‘auch was Städtisches zu singen’ (‘to sing something in the town style too’): a song full of good wishes for growth and prosperity (movement 20). This little stylistic dispute – ‘urban’ versus ‘peasant’ music – brings the action to an end: everyone goes to the tavern, where the bagpipes are already droning, and gives three cheers for Dieskau and his family (movement 24).

In Bach’s music we can plainly hear his enjoyment of how the scene is described in the

libretto. With a small basic complement of two violins (mostly playing in unison), one viola and continuo, Bach may have had typical village music in mind; in passing these instruments are joined by a flute (movement 14) and hunting horn (movements 16 and 18). The folk style already characterizes the instrumental introduction, a ‘patchwork overture’ in which we hear a sequence of quite disparate sections, in the manner of a potpourri. From time to time Bach quotes folk songs: in movement 3, as the peasant couple is flirting, there is an instrumental reference to ‘Mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh’ (‘With thee and me in the featherbed, with thee and me in the hay’) or in the ‘ducat aria’ (movement 16), which alludes to the popular tune ‘Was helfen mir tausend Dukaten, wenn sie versoffen sind’ (‘What good are a thousand ducats to me if they are all drunk away’). Bach also strikes a folk note in the two duets at the beginning and end of his ‘Cantate burlesque’ and, like the overture, the arias also contain the rhythms of dances that were popular at the time such as the polonaise (movement 4), sarabande (movement 8, quoting the famous ‘Follia’ melody), mazurka (movement 12) and minuet (movement 14). Bach quotes himself in the ‘urban’ bass aria ‘Dein Wachstum sei feste’ (‘May your growth be strong’; movement 20): it is a parody of Pan’s aria ‘Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz’ (‘In dancing and leaping my heart shakes’ from the cantata *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (Swift, you swirling winds, BWV 201). Probably the similarly ‘urban’ soprano aria ‘Klein-Zschocher müsse so zart und süße’ (‘Klein-Zschocher should be as tender and sweet’; movement 14) is also derived from an earlier work.

In addition we know that the festivities in Klein-Zschocher ended with a fireworks display. And apparently there was more music, too: according to the musicologist Hugo Riemann (1849–1919), a now lost trio sonata by Johann Gottlieb Graun (1702/03–71) bore the date ‘30th August 1742’ in Bach’s handwriting.

NON SA CHE SIA DOLORE (HE DOES NOT KNOW WHAT SORROW IS), BWV 209

The texts of Bach’s secular cantatas, like those of his sacred cantatas, are usually in German. The two surviving Italian cantatas associated with his name – *Non sa che sia dolore* and *Amore traditore* – are striking exceptions, and have long been regarded with scepticism by Bach biographers and researchers. As both of the cantatas have only survived as copies, we do not have documentary verification of Bach’s authorship. Moreover, stylistic considera-

tions should be taken into account. The two pieces, however, are very different cases, and researchers have thus approached them with varying levels of interest.

The problem of *Non sa che sia dolore* has been occupying Bach researchers for a good hundred years, although they have so far failed to provide definitive clarification concerning its authenticity and the circumstances of its composition. A particular incentive for examining this work is provided by the text—which is by no means an unproblematic one. Although its meaning is partly obscured by poetic images and allusions, it nevertheless allows the outline of the work's motivation and purpose to emerge: the cantata is a farewell to a young scholar who is in the process of taking leave of his existing life and friends, and who can count on finding important patrons when he reaches the end of his journey, in Ansbach in Franconia.

Who might this young scholar have been? One of the more recent hypotheses has suggested Lorenz Christoph Mizler (1709–78), founder of the ‘Sozietät der musikalischen Wissenschaften’ (‘Corresponding Society of the Musical Sciences’) that is often associated with his name – and of which Bach became a member in 1747. Mizler came from near Ansbach, and had studied in Leipzig where he became a pupil of Bach's. When he took his Master's degree in 1734, he dedicated his dissertation (published the same year) to four prominent musical figures, one of whom was Bach. After that he left Leipzig, and his departure might have provided the impulse for the cantata. Many details of the text and also the prominent role played by the transverse flute in the cantata would be suitable for Mizler, who was himself an enthusiastic flautist.

And who could have written the cantata's text? Several linguistic details reveal that the author was not Italian but German, and that writing the text caused him some problems. For assistance he helped himself liberally to Italian literature: he turned in the introductory verses to the classical poet Giovanni Battista Guarini (1538–1612) and in the rest of the work to the opera librettist Pietro Metastasio (1698–1782). He evidently had a thorough literary education. Here, too, the evidence seems to point in one direction: to Johann Matthias Gesner (1691–1761), then headmaster of the Thomasschule in Leipzig who, when he had been headmaster of the grammar school in Ansbach in 1729–30, had already become aware of Mizler, and had become his mentor and patron.

Admittedly, all of these are no more than hypotheses, speculative attempts to assign the cantata a place in Bach's life and personal environment, on the basis of its text. But the music, too, is difficult to categorize. In terms of format, a solo soprano cantata with an opening *concertante* movement for flute and two *da capo* arias introduced by recitatives is by no means unusual. It is also unproblematic to believe that Bach was the composer of the sinfonia and recitatives. What is surprising, however, is the relative modernity of the arias, which prove to be strongly influenced by the stylistic world of Italian opera and cantata writing. But perhaps the music's *Italianità* can be understood as a wholly intentional correlation with the Italian text.

Despite all the efforts of Bach scholars, *Non sa che sia dolore* has remained an enigma. Perhaps one day a fortunate source discovery will shed further light on the matter. Until then, however, the music can captivate its audiences and, with its beauty tinged with mystery, lead them into the world of fantasies.

AMORE TRADITORE (TREACHEROUS LOVE), BWV 203

This short solo cantata for bass and harpsichord, comprising just three movements, has survived in a composite manuscript from the eighteenth century, which was still available when the Bach-Gesellschaft's complete edition was prepared in 1862 but has subsequently disappeared. In that manuscript the cantata was definitively labelled as a work 'di Giov. Seb. Bach'. Nonetheless, doubts as to its authenticity are legitimate. These have nothing to do with the quality of the music. It is a very typical Italian chamber cantata, and its text is equally typical: the monologue of a disappointed lover, who takes Amor, the god of love, to task, accuses him of betrayal and deception, and defiantly refuses to be a suffering slave to unrequited love.

The form of the cantata follows an established pattern: two *da capo* arias are linked by a recitative. The first aria has as its basis a basso continuo ritornello, which frames and subdivides the movement. Above its ostinato motifs the vocal line roams freely, sometimes alluding to them by means of imitation.

A special feature of the second aria is that the harpsichord is used not as a continuo instrument with a chordal accompaniment (as it had been previously) but in a virtuoso, *concertante* role. Here the musical activity takes place on two almost totally separate levels.

The singer presents something akin to a vocal minuet, at a moderate tempo and with a relatively simple metrical scheme, without extended coloraturas, progressing to a large extent in two- and four-bar groups typical of dance music. In sharp contrast, however, the harpsichord plays an extremely lively part with toccata-like figurations and, at times, full chords. This is the work of a very idiosyncratic composer.

If the cantata had not already been linked to the name of Bach, nobody would have thought of ascribing it to him. Stylistically it does not really fit anywhere in his output. One might at best imagine that his link to the piece was as an arranger rather than a composer. Perhaps the cantata was originally for another, higher vocal range, and was arranged for bass voice at a later stage, possibly by Bach. Or perhaps the *concertante* harpsichord part was added by an arranger in place of a normal, chordal continuo part – again Bach might have done so. This cantata, too, presents us with many riddles.

© *Klaus Hofmann 2016*

Praised by critics and loved by audiences for her beauty of tone and impeccable artistry, soprano **Mojca Erdmann** is an unusually versatile performer, with a repertoire ranging from baroque to contemporary music. She is a regular guest at the world's most renowned opera houses and festivals, including the Metropolitan Opera, Staatsoper Berlin, the Salzburg Festival, Dutch National Opera, Theater an der Wien, Teatro Real Madrid and Teatro alla Scala. A dedicated recitalist, she also appears in concert at prestigious venues around the world, and can be heard on many acclaimed recordings. Born in Hamburg, Mojca Erdmann studied singing with Hans Sotin at the Cologne College of Music, where she also studied the violin. *Mojca Erdmann appears by courtesy of Deutsche Grammophon GmbH.*

Dominik Wörner (bass-baritone) studied church music, musicology and singing in Stuttgart, Fribourg, Bern and Zürich. He won first prize at the International Bach Competition in Leipzig in 2002. He has appeared at prestigious venues worldwide performing the great oratorio roles, with eminent conductors such as Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken and Helmuth Rilling. He is a sought-after guest with historic performance ensembles and also

appears in opera. The German Lied forms an important part of Dominik Wörner's repertoire, and he is co-founder of the German-Japanese Lied Society in Tokyo. A founder member of the vocal ensemble Sette Voci, he is also founder and artistic director of the Kirchheimer Konzertwinter concert series.

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. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume. During this period, the BCJ has also established itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*), Handel (*Messiah*), Buxtehude and Schütz.

Since founding the Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach, with an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned 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 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 at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. He 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.

MER HAHN EN NEUE OBERKEET (BAUERNKANTATE), BWV 212

Unter Bachs weltlichen Kantaten erfreuen sich zwei Werke seit langem besonderer Popularität. Neben der so genannten „Kaffeeekantate“ *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211) ist dies die „Bauernkantate“ *Mer hahn en neue Oberkeet* [Wir haben eine neue Obrigkeit]. In beiden Werken zeigt sich Bach von seiner volkstümlichen Seite. In der Kaffeeekantate geht es in humoriger Form um eine Auseinandersetzung in einer Familie des damaligen Stadtbürgertums. Mit der Bauernkantate aber entführt Bach seine Hörer in ein bäuerliches Milieu.

Der Ort der Handlung ist das Rittergut Klein-Zschocher südwestlich von Leipzig. Hier wurde die Kantate am 30. August 1742 anlässlich der Übernahme des Gutes durch den Adelsherrn Carl Heinrich von Dieskau (1706–1782) aufgeführt. Dieskau hatte das Gut im Frühjahr 1742 geerbt, und Klein-Zschocher beging am 30. August des Jahres die übliche Erbhuldigung. Zugleich war dies der 36. Geburtstag des neuen Gutsherrn. Es gab also einen doppelten Anlass zu feiern.

Das Libretto schrieb Bachs Leipziger Hausdichter Christian Friedrich Henrici (1700–1764), der sich als Schriftsteller Picander nannte, im Hauptberuf jedoch Finanzbeamter und Kreissteuereinnahmer war. Dieskau aber war Kreishauptmann und als Vorsteher für das Steuerwesen Henricis Vorgesetzter. Vielleicht geht die Kantate also auf eine Initiative Henrici-Picanders zurück.

Picanders Libretto beruht auf Dialogen eines bäuerlichen Paares. Die Handlung ist einfach. Ausgangspunkt ist eine Szene auf dem Huldigungsfest, bei dem das Bauernmädchen Mieke und ein junger Bauer, vom Freibier beschwingt, miteinander schäkern. Geschickt setzt Picander dabei den obersächsischen Dialekt zur Milieuschilderung ein. So werden auch die kleinen Derbheiten, die das Paar austauscht, gemildert und die anzüglichen Anspielungen auf die Gäste und den Kammerherrn selbst, zu denen Mieke und ihr Verehrer bald übergehen, ins Heiter-Ironische gewendet. Da wird der Ortspfarrer erwähnt, der das fröhliche Treiben angeblich mit bösen Blicken verfolgt (Satz 2). Auch Dieskau selbst wird nicht ausgenommen, wenn es heißt „Er weiß so gut als wir und auch wohl besser, wie schön ein bisschen Dahlen [Schmusen] schmeckt“ (Satz 3), eine Anspielung, die vielleicht der „gnädigen Frau“ von Dieskau nicht gefallen haben mag. Sie selbst wird später gelobt: sie sei „nicht ein prinkel [bisschen] stolz“, „recht fromm, recht wirtlich und genau“ und so sparsam, dass sie eine „Fledermaus“ (eine

kleine Münze) in „viel Taler“ verwandeln könne (Satz 11). Später wird die Hoffnung ausgesprochen, die „Schöne“ möge „viel Söhne“ gebären (Satz 18) – ein Wunsch freilich nicht ganz frei von Ironie, denn die Dieskaus hatten bis dahin nur Töchter, fünf an der Zahl.

Daneben finden sich allerhand Anspielungen auf Regionalpolitik und Steuerwesen. Dieskaus Verdienst sei es, dass Klein-Zschocher bei der letzten „Werbung“ [Rekrutenaushebung] glimpflich davorkam (Satz 9) und dass die zu seiner Herrschaft gehörenden Nachbardörfer Knauthain und Cospuden von den „caducken Schocken“, d. h. Grundsteuern für Brachland, verschont blieben (Satz 10). Ein offenbar als Gast anwesender „Schösser“ [Steuereinnahmer und Ordnungsbeamter] kriegt in Satz 5 sein Fett ab wegen der Strafen von einem „neu Schock“ (zweieinhalb Taler), die er blitzschnell verhänge, „wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt“ (nämlich unbefugt angelt). Später werden ein „Herr Ludwig“ und ein Steuerrevisor erwähnt, die diesmal – offenbar gegen ihre Gewohnheit – mit den Bauern zusammen in die Schenke gehen müssen (Satz 23).

An freundlichen Worten für die Herrschaft wird nicht gespart. Mieke schickt sich an, „der Obrigkeit zu Ehren ein neues Liedchen“ zu singen (Satz 13) und trägt eine anmutige Arie mit guten Wünschen für Klein-Zschocher vor (Satz 14). Aber das sei doch ein Lied „nach der Städter Weise“, meint ihr Freund abfällig, „wir Bauern singen nicht so leise“ (Satz 15), und stimmt sogleich auf seine derbe Art ein übermütiges Lied an, in dem er dem Kammerherrn täglich zehntausend Dukaten und ein gutes Gläschen Wein wünscht (Satz 16). Nun kritisiert Mieke ihn, indem sie ironisch ebenfalls ein bäuerliches Lied anstimmt (Satz 18). Darauf entschließt sich der Bauer, „auch was Städtisches zu singen“: ein Lied voller guter Wünsche für Wachstum und Gedeihen (Satz 20). Mit diesem kleinen Stildisput über „städtische“ und „bäuerliche“ Musik geht die Handlung zu Ende: Man macht sich auf den Weg in die Schenke, wo der Dudelsack schon brummt, und lässt dabei „Dieskau und sein Haus“ hochleben (Satz 24).

Bachs Musik hört man förmlich das Vergnügen an der vom Libretto vorgegebenen Milieuschilderung an. Bei der kleinen Grundbesetzung von zwei meist unisono spielenden Geigen, einer Bratsche und Continuo mag Bach an eine typische Dorfmusik gedacht haben; vorübergehend treten noch Flöte (Satz 14) und Jagdhorn (Satz 16 und 18) hinzu. Ein volkstümliches Moment prägt bereits die instrumentale Einleitung, eine „Flicken-Ouvertüre“, die nach Art

eines Potpourris in raschem Wechsel ganz verschiedenartige Satzabschnitte aneinanderreih. Verschiedentlich zitiert Bach Volkslieder; so in Satz 3 beim Flirt des Bauernpärchens als instrumentale Anspielung „Mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh“ oder in der „Dukaten-Arie“ (Satz 16), in der der Gassenhauer „Was helfen mir tausend Dukaten, wenn sie versoffen sind“ anklingt. Volkstümliche Klänge stimmt Bach auch in den beiden Duetten am Anfang und am Schluss seiner „Cantate burlesque“ an, und wie schon in der Ouvertüre, so finden sich auch in den Arien die Rhythmen der Tänze jener Zeit, wie Polonaise (Satz 4), Sarabande (Satz 8, mit Zitat der berühmten „Follia“-Melodie), Mazurka (Satz 12) und Menuett (Satz 14). Sich selbst zitiert Bach mit der „städtischen“ Bass-Arie „Dein Wachstum sei feste“ (Satz 20): Sie ist Parodie der Arie des Pan „Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz“ aus der Kantate *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* (BWV 201). Und wahrscheinlich geht auch die ebenfalls „städtische“ Sopran-Arie „Klein-Zschocher müsse so zart und süße“ (Satz 14) auf ein früheres Werk zurück.

Über den Verlauf des Festtags in Klein-Zschocher wissen wir noch, dass er mit einem Feuerwerk beschlossen wurde. Und offenbar erklang noch mehr Musik: Eine heute verschollene Handschrift einer Triosonate von Johann Gottlieb Graun (1702/03–1771) soll nach dem Bericht des Musikforschers Hugo Riemann (1849–1919) in Bachs Handschrift das Datum „30. August 1742“ getragen haben.

NON SA CHE SIA DOLORE, BWV 209

Die Texte der weltlichen Kantaten Bachs sind, wie auch die seiner Kirchenkantaten, gewöhnlich in deutscher Sprache gehalten. Die beiden unter seinem Namen überlieferten italienischen Kantaten *Non sa che sia dolore* und *Amore traditore* machen eine auffällige Ausnahme und werden von Bach-Biographen und -Forschern seit langem mit Skepsis betrachtet. Da beide Kantaten nur in Abschriften überliefert sind, fehlt ihnen die dokumentarische Beglaubigung der Autorschaft Bachs. Und stilistische Bedenken kommen hinzu. Doch es sind zwei sehr unterschiedliche Fälle, denen auch die Forschung in unterschiedlichem Maße Interesse entgegengebracht hat.

Der Problemfall *Non sa che sia dolore* beschäftigt die Bach-Forscher seit gut hundert Jahren, ohne dass dies zu einer definitiven Klärung der Echtheit und der Entstehungsumstände

geführt hätte. Besondere Anreize zur Auseinandersetzung mit dem Werk bietet der allerdings keineswegs unproblematische Text. Obwohl zum Teil verdunkelt durch poetische Bilder und Anspielungen, lässt er immerhin in Umrissen Anlass und Zweck des Werkes erkennen: Die Kantate ist eine Abschiedsmusik für einen jungen Gelehrten, der im Begriff steht, seinen bisherigen Lebens- und Freundeskreis zu verlassen, und am Ziel seiner Reise, im fränkischen Ansbach, auf bedeutende Förderer rechnen kann.

Wer mag dieser junge Gelehrte gewesen sein? Eine der jüngeren Forschungshypothesen lenkt den Blick auf Lorenz Christoph Mizler (1709–1778), den Begründer der mit seinem Namen verbundenen „Sozietät der musikalischen Wissenschaften“, der 1747 auch Bach beitrug. Mizler stammte aus der Nähe von Ansbach, hatte in Leipzig studiert und war dort Schüler Bachs geworden. Als er 1734 zum Magister promoviert wurde, widmete er seine im gleichen Jahr gedruckte Dissertation neben drei anderen Musikerpersönlichkeiten auch Bach. Danach verließ er Leipzig, und sein Abschied könnte der Anlass für die Kantate gewesen sein. Wie manches Detail des Textes, so würde auch die prominente Rolle, die der Flauto traverso in der Kantate spielt, gut zu Mizler passen, der selbst ein begeisterter Flötist war.

Und wer könnte den Kantatentext geschrieben haben? Es gibt ein paar sprachliche Details, die verraten, dass der Verfasser nicht Italiener, sondern Deutscher war und den Text nicht ohne Mühe geschaffen hat. Zur Erleichterung hat er sich dabei ausgiebig aus der italienischen Literatur bedient, hat für die einleitenden Verse auf den Klassiker Giovanni Battista Guarini (1538–1612) und im Weiteren auf den Opernlibrettisten Pietro Metastasio (1698–1782) zurückgegriffen. Offensichtlich verfügte er über eine fundierte literarische Bildung. Auch hier gibt es eine Vermutung zur Person: Möglicherweise war es der damalige Leipziger Thomasschulrektor Johann Matthias Gesner (1691–1761), der schon als Ansbacher Gymnasialrektor 1729/30 auf Mizler aufmerksam und zu seinem Mentor und Förderer geworden war.

Freilich: All dies sind nicht mehr als Hypothesen, spekulative Versuche, der Kantate ausgehend von ihrem Text einen Platz in Bachs Leben und persönlichem Umfeld zuzuweisen. Doch auch die Musik ist nicht leicht einzuordnen. Vom Format her zwar passt die Sopran-Solokantate mit dem eröffnenden Flötenkonzertsatz und den beiden von Rezitativen eingeleiteten Da-capo-Arien durchaus ins Bild. Und unproblematisch erscheint auch die Annahme der Autorschaft Bachs bei der Sinfonia und bei den Rezitativen. Überraschend ist allerdings

die relative Modernität der Arien, die sich stark von der Stilwelt der italienischen Opern- und Kantatenkunst beeinflusst zeigen. Aber vielleicht ist die *Italianità* der Musik als durchaus beabsichtigte Entsprechung zum italienischen Text der Kantate zu verstehen.

Bei allem Eifer der Bach-Forschung ist *Non sa che sia dolore* ein Rätsel geblieben. Vielleicht hilft ja eines Tages ein glücklicher Quellenfund weiter. Einstweilen aber mag die Musik ihre Hörer bezaubern und sie mit ihrer Schönheit voller Geheimnisse in das Reich der Phantasie entführen.

AMORE TRADITORE, BWV 203

Die knapp geformte, nur drei Sätze umfassende Solokantate für Bass und Cembalo verdankt ihre Überlieferung einer Sammelhandschrift des 18. Jahrhunderts, die für die Edition in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft 1862 noch zur Verfügung stand, aber inzwischen verschollen ist. Die Kantate war dort ausdrücklich als Werk „di Giov. Seb. Bach“ bezeichnet. Doch Zweifel an der Zuschreibung sind angebracht. Das hat zunächst nichts mit der künstlerischen Qualität des Stückes zu tun. Es ist eine sehr typische italienische Kammerkantate auf einen Text mit einem ebenso typischen Sujet: dem Monolog eines enttäuschten Liebhabers, der Amor, den Gott der Liebe, anklagt, ihn des Verrats und der Täuschung bezichtigt und trotzig beschließt, sich der kummervollen Knechtschaft unerwidelter Liebe zu entziehen.

Die Form der Kantate folgt einem gebräuchlichen Muster: Zwei Da-capo-Arien sind verbunden durch ein Rezitativ. Die erste Arie ist auf der Grundlage eines Generalbass-Ritornells gestaltet, das den Satz rahmt und gliedert und über dessen Ostinatomotivik sich die Singstimme, teils imitatorisch daran anknüpfend, frei entfaltet.

Eine Besonderheit der zweiten Arie besteht darin, dass das Cembalo hier nicht wie zuvor als Generalbassinstrument zur akkordischen Begleitung eingesetzt ist, sondern virtuos konzertierend hervortritt. Das musikalische Geschehen verläuft hier auf zwei nahezu vollkommen getrennten Ebenen. Die Singstimme trägt gewissermaßen ein vokales Menuett vor, in mäßiger Bewegung, in relativ schlichtem Duktus ohne ausgedehnte Koloraturen, dabei weithin in tanztypischen Zwei- und Viertaktgruppen verlaufend. Das Cembalo aber setzt in scharfem Kontrast einen überaus bewegten Part mit toccatischem Figurenwerk und teilweise vollgriffigen Akkorden dagegen. Hier war ein sehr eigenwilliger Meister am Werk.

Wäre die Kantate nicht unter dem Namen Bachs überliefert, es käme wohl niemand auf den Gedanken, sie Bach zuzuschreiben. Stilistisch ist sie nirgends so recht in sein Schaffen einzuordnen. Am ehesten könnte man sich vorstellen, dass er nicht als Komponist, sondern als Bearbeiter beteiligt war. Vielleicht war die Kantate ursprünglich für eine andere, höhere Stimmlage gedacht und wurde erst nachträglich für Bass eingerichtet – von Bach? Oder wurde der konzertante Cembalopart womöglich erst von einem Bearbeiter anstelle eines gewöhnlichen, akkordischen Generalbasses hinzugefügt – von Bach? Auch bei dieser Kantate stehen wir vor Rätseln.

© *Klaus Hofmann 2016*

Mojca Erdmann, der Schönheit ihres Tons und ihrer makellosen Kunstfertigkeit wegen von der Kritik gefeiert und vom Publikum geliebt, ist eine außerordentliche vielseitige Künstlerin, deren Repertoire vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik reicht. Regelmäßig ist sie an den renommiertesten Opernhäusern und bei den bedeutendsten Opernfestivals zu Gast, wie der Metropolitan Opera, der Staatsoper Berlin, den Salzburger Festspielen, der Niederländischen Oper, dem Theater an der Wien, dem Teatro Real Madrid und dem Teatro alla Scala. Darüber hinaus tritt die leidenschaftliche Liedsängerin in angesehenen Konzertsälen in der ganzen Welt auf und hat an zahlreichen hoch gelobten Aufnahmen mitgewirkt. Die gebürtige Hamburgerin studierte Gesang (bei Hans Sotin) sowie Violine an der Hochschule für Musik in Köln.

Mojca Erdmann erscheint mit freundlicher Genehmigung der Deutschen Grammophon GmbH.

Der Bassbariton **Dominik Wörner** studierte Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Gesang in Stuttgart, Freiburg, Bern und Zürich. Im Jahr 2002 wurde er beim Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Er trat in den großen Oratorienpartien seines Fachs in renommierten Konzertsälen der Welt auf, wobei er mit bedeutenden Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken oder Helmuth Rilling zusammenarbeitete. Er ist ein gefragter Gast bei Ensembles aus dem Umfeld der historischen Aufführungspraxis und auch im Bereich der Oper aktiv. Einen wichtigen Teil von Dominik Wörners

Repertoire stellt die deutsche Liedtradition dar; er ist Mitbegründer der deutsch-japanischen Lied Society in Tokio. Wörner ist Gründungsmitglied des Vokalensembles Sette Voci sowie Gründer und Künstlerischer Leiter der Konzertreihe Kirchner Konzerte.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikalischen Leiter bis zum heutigen Tag, mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen bedeutender Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J. S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben – ein Aufnahmeprojekt, das 2013 mit dem Erscheinen der 55. und letzten Folge abgeschlossen wurde. Während dieser Zeit hat sich das BCJ auch in der internationalen Konzertszene einen vielgeachteten Namen gemacht – u. a. mit Auftritten in renommierten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie Hall und bei Festivals wie der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den BBC Proms in London. Neben den vielgelobten Kantatenaufnahmen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Chorwerke von Bach, Monteverdi (*Marienesper*), Händel (*Messiah*), Buxtehude und Schütz vorgelegt.

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan hat sich **Masaaki Suzuki** als eine führende Autorität für die Werke von J. S. Bach etabliert, u. a. mit seinen authentischen Aufführungen voll expressivem Raffinement. Regelmäßig wird er von renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester eingeladen, aber auch von modernen Orchestern, mit denen er u. a. Werke von Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky aufführt. Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen“ (*The Times*, GB). Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Tätigkeit als Organist und Cembalist. Geboren in Kobe, absolvierte er die Tokyo National University of Fine Arts and Music, um dann am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee zu studieren. Er wurde mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig (2012) ausgezeichnet.

MER HAHN EN NEUE OBERKEET (CANTATE DES PAYSANS) BWV 212 [NOUS AVONS UN NOUVEAU GOUVERNEUR]

Deux des cantates profanes de Bach jouissent depuis longtemps d'une popularité certaine : la « Cantate du café », *Schweigst stille, plaudert nicht* [Faites silence, ne bavardez pas] (BWV 211), et la « Cantate des paysans », *Mer hahn en neue Oberkeet*. Avec ces deux œuvres, Bach nous dévoile son côté populaire. La Cantate du café évoque un différent dans une famille bourgeoise citadine raconté sous une forme humoristique alors qu'avec la Cantate des paysans, Bach nous emmène dans un environnement rural.

Le lieu de l'action est le domaine de Kleinzschocher, au sud-ouest de Leipzig. C'est là que la cantate fut créée le 30 août 1742 à l'occasion de la reprise des biens par le Seigneur Carl Heinrich von Dieskau (1706–1782). Celui-ci avait hérité de la succession au printemps 1742, et le domaine Kleinzschocher fut, le 30 août la même année, le théâtre de l'hommage héréditaire traditionnel. Puisque ce jour correspondait également au trente-sixième anniversaire du nouveau propriétaire, deux événements devaient donc être soulignés.

Le livret a été écrit par le librettiste habituel de Bach à Leipzig, Christian Friedrich Henrici (1700–1764), qui s'était fait connaître en tant qu'écrivain sous le nom de Picander bien qu'il était avant tout fonctionnaire et collecteur d'impôt. Von Dieskau était chef de district et, en tant que percepteur de la circonscription, le supérieur d'Henrici. La cantate est ainsi peut-être le fruit d'une initiative d'Henrici-Picander.

Le livret de Picander consiste en un dialogue entre un couple de paysans et l'intrigue y est simple. Le point de départ est une scène se déroulant durant les célébrations entourant les festivités dans laquelle une jeune paysanne, Mieke, et un jeune paysan, encouragés par la bière gratuite, se livrent à un flirt. Picander recourt judicieusement au dialecte de Haute-Saxe pour faire « couleur locale ». La grossièreté des propos échangés par le couple se trouvent ainsi amoindrie et les allusions grivoises aux invités et au chambellan lui-même, que Mieke et son soupirant oublieront bientôt, passent dans une ironie enjouée. Le pasteur, également évoqué, semble suivre l'agitation joyeuse avec des regards furieux (second mouvement). Von Dieskau lui-même n'est pas épargné comme on peut le constater avec les vers suivants : « Il sait aussi bien que nous, et même encore mieux / Combien est agréable un peu d'amusement » (troisième mouvement), une allusion qui ne plut probablement pas à la « gracieuse dame » de von Dieskau.

Celle-ci sera complimentée un peu plus loin : elle « n'est pas du tout hautaine », « elle est vraiment pieuse, vraiment accueillante et juste » et si économe qu'elle pourrait « faire des thalers avec des chauves-souris » (onzième mouvement). Plus loin, on y émet l'espoir que « la belle » donne « de nombreux fils » (dix-huitième mouvement) – un souhait qui n'est évidemment pas sans ironie puisque les Dieskau n'avaient eu jusque-là que des filles, au nombre de cinq.

On retrouve en outre de nombreuses allusions à la politique et à la fiscalité régionale. Le mérite de von Dieskau est que Kleinzschocher s'en est bien sorti au « dernier enrôlement » (neuvième mouvement) et que sous son règne, les villages voisins de Knauthain et de Cospuden ont été épargnés des « taxes caduques », c'est-à-dire les taxes de propriété sur les terres agricoles (dixième mouvement). Un « percepueur » manifestement présent aux festivités reçoit son châtiement au cinquième mouvement en raison d'une amende pour une nouvelle taxe (deux thalers et demi) qu'il a appliquée sans avertissement « avant même qu'on ait mouillé le doigt dans l'eau froide » (c'est-à-dire à la pêche illégale). Plus loin, un « Monsieur Ludwig » et un « percepueur » sont également mentionnés et se joindront, contrairement à leurs habitudes, aux paysans en route vers la taverne (vingt-troisième mouvement).

Les éloges à l'endroit des dirigeants ne sont pas mis de côté pour autant. Mieke se prépare à chanter « en l'honneur du gouverneur un nouveau petit chant » (treizième mouvement) et entonne un air gracieux avec des souhaits pour Kleinzschocher (quatorzième mouvement). Mais il ne s'agit que d'une chanson « pour les gens de la ville » dit son ami avec ironie, « Nous, paysans, nous ne chantons pas aussi calmement » (quinzième mouvement) et entonne immédiatement, de façon rustre, une chanson exubérante dans laquelle il souhaite au chambellan dix mille ducats chaque jour et un bon coup de vin (seizième mouvement). Mieke le critique à son tour avec ironie et se lance dans une chanson paysanne (dix-huitième mouvement). Le paysan décide ensuite de « chanter quelque chose comme on fait à la ville » : un chant plein de souhaits pour la croissance et la prospérité (vingtième mouvement). L'histoire se termine par ce petit différend stylistique au sujet de la musique « urbaine » et « rurale » : on se met en route vers la taverne là où les cornemuses jouent et l'on s'écrie joyeusement « Vive Dieskau et sa famille » (vingtième-quatrième mouvement).

Nous entendons littéralement le plaisir à la description du milieu que procure le livret dans la musique de Bach. Le compositeur semble avoir souhaité réaliser une musique typique-

ment villageoise avec son effectif de petite dimension comprenant deux violons jouant la plupart du temps à l'unisson, un alto et le continuo. La flûte s'ajoute parfois (quatorzième mouvement) ainsi que le cor de chasse (seizième et dix-huitième mouvements). L'introduction instrumentale confère immédiatement un ton folklorique avec une ouverture de type pot-pourri qui fait entendre en succession une série de sections complètement différentes l'une de l'autre. Bach cite de nombreux chants folkloriques comme dans le troisième mouvement, au moment du flirt du couple de paysans où l'on entend une allusion instrumentale à l'air «Mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh» [Toi et moi sous l'édredon, toi et moi dans le foin] ou dans l'air des ducats (seizième mouvement) dans lequel on entend la chanson populaire «Was helfen mir tausend Dukaten, wenn sie versoffen sind» [À quoi bon mille ducats s'ils sont saouls]. On retrouve également des allusions folkloriques dans les deux duos au début et à la fin de sa «cantate burlesque», et comme dans l'ouverture, nous retrouvons dans les airs, les rythmes de danse de cette époque comme la polonaise (quatrième mouvement), la sarabande (huitième mouvement, avec une citation de la célèbre mélodie des «Follia»), la mazurka (douzième mouvement) et le menuet (quatorzième mouvement). Bach se cite lui-même dans l'air «urbain» de basse «Dein Wachstum sei feste» [Que ta croissance soit solide] (vingtième mouvement) : il s'agit d'une parodie de l'air de Pan «Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz» [La danse et les cabrioles mettent le cœur en émoi] de la cantate *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde* [Vite, vents tourbillonnants] BWV 201. Il est également probable que l'air «urbain» de la soprano «Klein-Zschocher müsse so zart and süße» [Kleinzschocher devrait être tendre et doux] provienne d'une œuvre antérieure.

Nous savons également que les festivités à Kleinzschocher furent conclues par un feu d'artifice. D'autres pièces musicales furent probablement exécutées : selon le compte-rendu du musicologue Hugo Riemann (1849–1919), un manuscrit aujourd'hui disparu contiendrait une sonate en trio de Johann Gottlieb Graun (1702/3–1771) transcrite par Bach lui-même avec la mention «30 août 1742».

NON SA CHE SIA DOLORE [IL NE SAIT PAS QUEL EST LE CHAGRIN] BWV 209

Les livrets des cantates profanes de Bach, comme ceux de ses cantates religieuses, étaient la plupart du temps en allemand. Les cantates italiennes qui nous sont parvenues, *Non sa che*

sia dolore et *Amore traditore*, constituent des exceptions et sont depuis longtemps considérées avec scepticisme par les spécialistes de l'œuvre de Bach. Puisque ces deux cantates nous sont parvenues sous forme de copie, la preuve documentaire qu'elles sont bel et bien de Bach manque. Et à cela s'ajoutent les préoccupations stylistiques. Mais il s'agit de deux cas qui diffèrent grandement l'un de l'autre et pour lesquels la recherche a également manifesté de l'intérêt à des degrés divers.

Le cas de *Non sa che sia dolore* tient les spécialistes de Bach occupés depuis une centaine d'années sans qu'une clarification définitive quant à l'authenticité et aux circonstances entourant sa conception n'ait été fournie. Le texte en particulier, qui n'est pas exempt de problèmes, continue de susciter des interrogations au sujet de l'œuvre. Bien que partiellement occulté par des images et des allusions poétiques, celui-ci parvient à révéler, du moins dans ses grandes lignes, les circonstances pour lesquelles l'œuvre a été composée : il s'agit d'une cantate d'adieu à un jeune érudit qui s'apprête à quitter sa situation actuelle et son cercle d'amis et dont le but de son voyage est de regagner Ansbach en Franconie afin d'y trouver un important mécène.

Qui était ce jeune érudit ? Des hypothèses récentes ont suggéré qu'il pouvait s'agir de Lorenz Christoph Mizler (1709–1778), le fondateur de la « Société des sciences de la musique » à laquelle Bach se joignit en 1747. Mizler était originaire de la région d'Ansbach et avait étudié à Leipzig où il était devenu un élève de Bach. Lorsqu'il fut promu au titre de maître en 1734, il consacra sa dissertation publiée la même année à quatre compositeurs incluant Bach. Il quitta ensuite Leipzig et son départ semble avoir été l'objet de cette cantate. De nombreux détails du texte ainsi que le rôle important confié à la *flauto traverso* dans la cantate correspondent à la personnalité de Mizler qui était également un flûtiste enthousiaste.

Et qui pourrait être l'auteur du livret ? Quelques détails linguistiques révèlent que l'auteur n'était pas italien mais plutôt allemand et que son texte lui a coûté de nombreux efforts. Pour faciliter son travail, cet auteur anonyme a beaucoup puisé dans la littérature italienne. Pour les vers introductifs, il a recouru au classique Giovanni Battista Guarini (1538–1612) et, plus loin, au librettiste d'opéra Pietro Metastasio (1698–1782). De toute évidence, cet auteur inconnu jouissait d'une culture littéraire solide. Il y a des motifs raisonnables de croire que l'auteur fut peut-être le recteur leipzigois de l'école Saint-Thomas, Johann Matthias Gesner

(1691–1761) qui s’était fait connaître de Mizler dès 1729–30 en tant que mentor et mécène alors qu’il était le recteur du collège d’Ansbach.

Ce ne sont certes que des hypothèses et des spéculations développées à partir du texte au sujet de la place occupée par cette cantate et son livret dans la vie de Bach et son entourage. La musique ne se laisse cependant pas facilement cataloguer. Au point de vue de sa structure, le genre de la cantate solo pour soprano avec son mouvement introductif pour flûte concertante et les deux airs *da capo* introduits par des récitatifs semble convenir parfaitement. L’hypothèse de la paternité de Bach semble également confirmée dans la *sinfonia* ainsi que dans les récitatifs. Cependant, la modernité relative des airs qui semblent fortement influencés par l’opéra et la cantate italienne pourra surprendre. Mais peut-être que l’*italianità* de la musique peut être vue comme une correspondance délibérée au texte italien de la cantate.

Malgré les efforts de la recherche consacrée à Bach, *Non sa che sia dolore* demeure un mystère. La découverte d’un fonds fera peut-être un jour la lumière. En attendant ce jour, la musique continuera d’enchanter les auditeurs et de les entraîner dans le royaume de la fantaisie avec sa beauté mystérieuse.

AMORE TRADITORE [AMOUR, Ô TRAITRE] BWV 203

Le fait que la cantate pour basse solo et clavecin qui ne compte que trois mouvements nous soit parvenue est attribuable à un manuscrit du dix-huitième siècle qui servit à l’édition des œuvres complètes de Bach de la Bach-Gesellschaft en 1862 et qui est depuis disparu. On y retrouvait cette cantate avec une note manuscrite mentionnant qu’elle avait été composée par «Giov. Seb. Bach». Mais les doutes quant à sa paternité sont justifiés et n’ont rien à voir avec la qualité artistique de l’œuvre. Il s’agit d’une cantate de chambre italienne typique dont le livret traite d’un sujet tout aussi typique : le monologue d’un amoureux déçu qui accuse Cupidon, le dieu de l’amour, de trahison et de tromperie et décide, envers et contre tous, de renoncer à la servitude triste d’un amour non partagé.

La forme de la cantate suit un modèle établi : deux airs *da capo* reliés par un récitatif. Le premier air repose sur une ritournelle à la basse continue qui encadre et structure le mouvement dans lequel la voix déploie librement le motif de l’ostinato tantôt en imitation, tantôt relié de près.

Le second air présente une caractéristique particulière: le clavecin n'est pas utilisé ici comme dans l'air précédent en tant qu'instrument de la basse continue se livrant à un accompagnement en accords mais devient plutôt un virtuose concertant. Le mouvement se déroule ici sur deux niveaux quasi indépendants. La voix expose une sorte de menuet vocal au tempo modéré, mélodiquement simple et sans coloratures sur une structure typique de danse à deux et quatre mesures. En revanche, le clavecin établit un contraste marqué avec une partie animée dans le style d'une toccate avec, ici et là, des accords pleins. Voici un maître à l'œuvre avec une conception très personnelle.

Si cette cantate ne nous était pas parvenue sous le nom de Bach, il est probable que personne n'aurait eu l'idée de la lui attribuer. Stylistiquement parlant, elle ne s'insère nulle part au sein de son œuvre. On aurait pu au mieux croire qu'il y avait travaillé à titre d'arrangeur. Peut-être que la cantate était à l'origine prévue pour une autre voix, plus aiguë, et qu'elle fut après coup arrangée pour voix de basse. Par Bach? Peut-être que la partie de clavecin concertante ne fut ajoutée qu'après coup à la place de la basse continue habituelle en accords. Par Bach? Avec cette cantate, nous nous retrouvons également face à des énigmes.

© *Klaus Hofmann 2016*

Saluée par la critique et adorée du public pour la beauté de son chant et l'impeccabilité de son sens artistique, la soprano **Mojca Erdman** est une interprète exceptionnellement polyvalente dont le répertoire s'étend du baroque jusqu'à la musique contemporaine. Elle est régulièrement invitée à se produire sur les scènes et dans le cadre des festivals les plus réputés du monde comme le Metropolitan Opera à New York, le Staatsoper de Berlin, l'Opéra national des Pays-Bas, le Theater an der Wien, le Teatro Real Madrid, le Teatro alla Scala ainsi que le Festival de Salzbourg. Récitaliste recherchée, elle donne également des concerts dans les salles les plus prestigieuses et a réalisé de nombreux enregistrements. Née à Hambourg, Mojca Erdmann a étudié le chant avec Hans Sotin à la Hochschule für Musik de Cologne où elle a également étudié le violon.

Mojca Erdmann se produit ici avec l'aimable autorisation de Deutsche Grammophon GmbH.

Dominik Wörner (baryton-basse) a étudié la musique religieuse, la musicologie et le chant à Stuttgart, Fribourg, Berne et Zurich. Il a remporté le premier prix au Concours international Bach de Leipzig en 2002. Il s'est produit dans de nombreuses salles de concerts prestigieuses à travers le monde et a interprété les grands oratorios en compagnie de chefs réputés tels Philipp Herreweghe, Sigiswald Kuijken et Helmuth Rilling. Wörner est un chanteur recherché auprès des ensembles sur instruments anciens mais il se produit également à l'opéra. Le répertoire du lied allemand constitue une partie importante du répertoire de Dominik Wörner et il a fondé la Société allemande-japonaise du lied à Tokyo. Membre de l'ensemble vocal Sette Voci, il est également fondateur et directeur artistique de la série de concerts du Kirchheimer Konzertwinter.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2015, en était toujours le directeur musical. L'ensemble a pour but d'introduire le public japonais aux interprétations sur instruments anciens des grandes œuvres de la période baroque. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements des cantates religieuses de Bach, un projet qui s'est conclu à la parution du cinquantième-cinquième et dernier volume en 2013. Le BCJ s'est également imposé au cours de cette période sur la scène musicale internationale avec notamment des prestations dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall à New York, les Bachwoche d'Ansbach et le Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi qu'aux Proms de la BBC à Londres. En plus des cantates de Bach qui ont été chaleureusement reçues, l'ensemble a également enregistré de nombreuses œuvres vocales importantes qui incluent les autres œuvres chorales de Bach ainsi celles que de Monteverdi (*Vêpres*), de Händel (*Messie*), de Buxtehude et de Schütz.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach et s'est mérité une réputation exceptionnelle grâce à l'authenticité de ses interprétations et à leur raffinement expressif. Il est aujourd'hui régulièrement invité à travailler avec des ensembles sur instruments anciens renommés tels que le Collegium Vocale de Gand et le Freiburger Barockorchester ainsi qu'avec des orchestres jouant sur instruments modernes dans un répertoire qui inclut des compositeurs aussi variés que Britten,

Haydn, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky. L'importante discographie de Suzuki chez BIS a été chaleureusement accueillie par la critique. *The Times* écrit : «il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par sa clarté, sa sobriété et sa vigueur spirituelle». En plus de sa carrière de chef, Masaaki Suzuki est également organiste et claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a poursuivi ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Il a reçu la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne ainsi que la Médaille Bach en 2012 de la ville de Leipzig.

MER HAHN EN NEUE OBERKEET, BWV 212

1. OUVERTURE

2. ARIA (DUETTO) *Soprano, Basso*

Mer hahn en neue Oberkeet
An unsern Kammerherrn.
Ha gibt uns Bier, das steigt ins Heet,
Das ist der klare Kern.
Der Pfarr' mag immer büse tun;
Ihr Speelleut, halt euch flink!
Der Kittel wackelt Miekens schun,
Das klene luse Ding.

3. RECITATIVO *Basso, Soprano*

Basso: Nu, Mieke, gib dein Guschel immer her;

Soprano: Wenn's das alleine wär.
Ich kenn dich schon, du Bärenhäuter,
Du willst hernach nur immer weiter.
Der neue Herr hat ein sehr scharf Gesicht.

Basso: Ach! unser Herr schilt nicht;
Er weiß so gut als wir, und auch wohl besser,
Wie schön ein bisschen Dahlen schmeckt.

4. ARIA *Soprano*

Ach, es schmeckt doch gar zu gut,
Wenn ein Paar recht freundlich tut;
Ei, da braust es in dem Ranzen,
Als wenn eitel Flöh und Wanzen
Und ein tolles Wespenheer
Miteinander zänkisch wär.

5. RECITATIVO *Basso*

Der Herr ist gut: Allein der Schösser,
Das ist ein Schwefelsmann,

1. OVERTURE

2. ARIA (DUET) *Soprano, Bass*

We have a new governor
In our Chamberlain.
He gives us beer that goes to our heads,
It's as simple as that.
What if the parson acts displeased;
Musicians, get ready!
Mieke's skirt is already swaying,
The frisky little thing.

3. RECITATIVO *Bass, Soprano*

Bass: Come on, Mieke, give me a kiss;

Soprano: As if that was all you wanted.
I know what you're like, you ne'er-do-well,
After that you will just want more.
Our new master has a sharp eye.

Bass: Oh, our master will not tell us off;
He knows as well as we do, indeed better,
How fine a little smooching tastes.

4. ARIA *Soprano*

Ah, it tastes all too good
When a couple get really friendly;
Oh, there's a rumbling in the belly
As though vain fleas and bugs
And a mad swarm of wasps
Were angry at each other.

5. RECITATIVO *Bass*

The master is good: only the tax collector,
He's a hellish sort.

Der wie ein Blitz ein neu Schock strafen kann,
Wenn man den Finger kaum ins kalte Wasser steckt.

6. ARIA *Basso*

Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm
Mit uns armen Bauersleuten üm!
Schont nur unsrer Haut;
Fresst ihr gleich das Kraut
Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,
Habt nur genug!

7. RECITATIVO *Soprano*

Es bleibt dabei,
Dass unser Herr der beste sei.
Er ist nicht besser abzumalen
Und auch mit keinem Hopfensack voll Batzen zu bezahlen.

8. ARIA *Soprano*

Unser trefflicher,
Lieber Kammerherr
Ist ein kumpabler Mann,
Den niemand tadeln kann.

9. RECITATIVO *Basso, Soprano*

Basso: Er hilft uns allen, alt und jung.
Und dir ins Ohr gesprochen:
Ist unser Dorf nicht gut genug
Letzt bei der Werbung durchgekrochen?

Soprano: Ich weiß wohl noch ein besser Spiel,
Der Herr gilt bei der Steuer viel.

10. ARIA *Soprano*

Das ist galant,
Es spricht niemand
Von den caducken Schocken.

Who, fast as lightning, can slap a new tax on us
Before we've hardly got our fingers wet.

6. ARIA *Bass*

Oh, Mr Tax Collector, don't be too harsh
On us poor peasants!
Spare our skins;
Munch on the cabbage,
As caterpillars do, down to the bare stalk,
Let that be enough!

7. RECITATIVE *Soprano*

It cannot be denied
That our master is the best of all.
A painting could not be more flattering
And he's worth more than a hop sack of cash.

8. ARIA *Soprano*

Our splendid,
Dear Chamberlain
Is a decent fellow,
Whom nobody can reproach.

9. RECITATIVE *Bass, Soprano*

Bass: He helps us all, the old and the young.
And, between you and me,
Did not our village get off
Quite lightly at the latest recruitment?

Soprano: I know an even better game,
Our master has a lot of influence at the tax office.

10. ARIA *Soprano*

That is excellent,
Nobody says a word
About the extra land-dues.

Niemand redt ein stummes Wort,
Knauthain und Cospuden dort
Hat selber Werg am Rocken.

11. RECITATIVO *Basso*

Und unsre gnädige Frau
Ist nicht ein prinkel stolz.
Und ist gleich unsereins ein arm und grobes Holz,
So redt sie doch mit uns dahér,
Als wenn sie unsersgleichen wär.
Sie ist recht fromm, recht wirtlich und genau
Und machte unserm gnädigen Herrn
Aus einer Fledermaus viel Taler gern.

12. ARIA *Basso*

Fünzig Taler bares Geld
Trockner Weise zu verschmausen,
Ist ein Ding, das harte fällt,
Wenn sie uns die Haare zausen,
Doch was fort ist, bleibt wohl fort,
Kann man doch am andern Ort
Alles doppelt wieder sparen;
Lasst die fünfzig Taler fahren!

13. RECITATIVO *Soprano*

Im Ernst ein Wort!
Noch eh ich dort
An unsre Schenke
Und an den Tanz gedénke,
So sollst du erst der Obrigkeit zu Ehren
Ein neues Liedchen von mir hören.

14. ARIA *Soprano*

Klein-Zschocher müsse
So zart und süße
Wie lauter Mandelkerne sein.

Nobody says a single word,
Over in the villages of Knauthain and Cospuden
Their clothes are in tatters.

11. RECITATIVE *Bass*

And our noble Lady
Is not the slightest bit proud.
And even though our sort is hewn from poor and rough wood.
She still talks to us
As if she were one of our sort.
She is very pious, hospitable and proper,
And, for our noble lord, will happily convert
A small coin into four thalers.

12. ARIA *Bass*

To spend fifty thalers in cash
On celebrations without drink
Is something that's hard to take
If they pull our hair.
But what's gone is gone,
If, somewhere else
We could save twice that amount,
Let the fifty thalers go!

13. RECITATIVE *Soprano*

Seriously, a word
Before I start thinking
Of going there, to our tavern,
And of dancing.
And so first, in honour of our rulers
You will hear a new song from me.

14. ARIA *Soprano*

Klein-Zschocher should be
As tender and sweet
As pure almonds.

In unsere Gemeinde
Zieh heute ganz alleine
Der Überfluss des Segens ein.

In our neighbourhood
May there today come only
An abundance of blessing.

15. RECITATIVO *Basso*

Das ist zu klug vor dich
Und nach der Städter Weise;
Wir Bauern singen nicht so leise.
Das Stückchen, höre nur, das schicket sich vor mich!

15. RECITATIVE *Bass*

That's too clever for you
And like they sing in town;
We peasants don't sing so gently.
This little piece – listen now – is the sort of thing I like:

16. ARIA *Basso*

Es nehme zehntausend Dukaten
Der Kammerherr alle Tag ein!
Er trink ein gutes Gläschen Wein,
Und lass es ihm bekommen sein!

16. ARIA *Bass*

May our Chamberlain every day
Gather ten thousand ducats!
May he drink a good glass of wine
And find it agreeable!

17. RECITATIVO *Soprano*

Das klingt zu liederlich.
Es sind so hübsche Leute da,
Die würden ja
Von Herzen drüber lachen;
Nicht anders, als wenn ich
Die alte Weise wollte machen:

17. RECITATIVE *Soprano*

That sounds too lewd.
These are fancy people here,
Who would indeed
Laugh heartily;
Just as they would if I
Were to attempt it in the old way:

18. ARIA *Soprano*

Gib, Schöne,
Viel Söhne
Von artger Gestalt,
Und zieh sie fein alt;
Das wünschet sich Zschocher und Knauthain fein bald!

18. ARIA *Soprano*

Fair Lady, bear
Many sons
Who are good-looking
And bring them up well,
Zschocher and Knauthain hope this will soon happen!

19. RECITATIVO *Basso*

Du hast wohl recht.
Das Stückchen klingt zu schlecht;
Ich muss mich also zwingen,
Was Städtisches zu singen.

19. RECITATIVE *Bass*

Yes, you're right.
That little piece sounds too bad.
And so I must force myself
To sing something in the town style too.

20. ARIA *Basso*

Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust!
Deines Herzens Trefflichkeit
Hat dir selbst das Feld bereit',
Auf dem du blühen musst.

21. RECITATIVO *Soprano, Basso*

Soprano: Und damit sei es auch genug.

Basso: Nun müssen wir wohl einen Sprung
In unsrer Schenke wagen.

Soprano: Das heißt, du willst nur das noch sagen:

22. ARIA *Soprano*

Und dass ihr's alle wisst,
Es ist nunmehr die Frist
Zu trinken.
Wer durstig ist, mag winken.
Versagt's die rechte Hand,
So dreht euch unverwandt
Zur linken!

23. RECITATIVO *Basso, Soprano*

Basso: Mein Schatz, erraten!

Soprano: Und weil wir nun
Dahier nichts mehr zu tun,
So wollen wir auch Schritt vor Schritt
In unsre alte Schenke waten.

Basso: Ei! hol mich der und dieser,
Herr Ludwig und der Steuer-Reviseur
Muss heute mit.

24. CORO *Soprano, Basso*

Wir gehn nun, wo der Dudelsack
In unsrer Schenke brummt;

20. ARIA *Bass*

May your growth be strong, and laugh with joy!
The excellence of your heart
Has prepared for you the field
In which you must bloom.

21. RECITATIVE *Soprano, Bass*

Soprano: And now that's quite enough of that.

Bass: Now we must indeed make a move
And go to our tavern.

Soprano: That means you have just one more thing to say:

22. ARIA *Soprano*

And, to let you all know,
Now it is time
To have a drink.
Anyone who's thirsty, give a sign,
If the right hand won't do so
Then turn without delay
To the left!

23. RECITATIVE *Bass, Soprano*

Bass: My dear, you guessed right!

Soprano: And because we now
Have nothing more to do here,
Then we can make our way step by step
To our old tavern.

Bass: Right! Bring this chap and that chap,
Herr Ludwig and the accountant
Must come too today.

24. CHORUS *Soprano, Bass*

Now we're off to where the bagpipes
Are droning in our tavern;

Und rufen dabei fröhlich aus:
Es lebe Dieskau und sein Haus,
Ihm sei beschert,
Was er begehrt,
Und was er sich selbst wünschen mag!

And we shout out joyfully:
Long live Dieskau and his family,
May he be granted
Whatever he desires,
And that he himself might wish for!

NON SA CHE SIA DOLORE, BWV 209

25 1. SINFONIA

26 2. RECITATIVO

Non sa che sia dolore
Chi dall'amico suo parte e non more.
Il fanciullin che plora e geme
Ed allor che più ei teme
Vien la madre a consolar.
Va dunque a' cenni del cielo,
Adempi or di Minerva il zelo.

27 3. ARIA

Parti pur e con dolore,
Lascia a noi dolente il cuore.
La patria goderai,
A dover la servirai.
Varchi or di sponda in sponda,
propizi vedi il vento e l'onda.

28 4. RECITATIVO

Tuo saver al tempo e l'età contrasta,
Virtù e valor solo a vincer basta.
Ma chi gran ti farà più che non fusti?
Anspaca, piena di tanti agusti.

1. SINFONIA

2. RECITATIVE

He does not know what sorrow is
Who leaves his friend, yet does not die.
The little boy weeps and groans
And just when he is most fearful
His mother comes to console him.
Go then, upon the sign from heaven,
Satisfy Minerva's zeal.

3. ARIA

Just depart, and leave us who remain
In sorrow, with sad hearts.
You will enjoy your homeland,
You will serve it as is fitting,
Now you will travel from shore to shore,
You will see the wind and the waves as favourable.

4. RECITATIVE

Your knowledge contrasts with your times and age,
Virtue and valour are sufficient to be victorious.
But who will make you greater than ever before?
Ansbach, home to so many distinguished men.

29 5. ARIA

Rigetti gramezza e pavento,
Qual nocchier, placato il vento,
Più non teme o si scolora,
Ma contento in su la prora
Va cantando in faccia al mar.

5. ARIA

You repudiate worries and fear
Like a helmsman when the winds are placated.
He no longer fears nor grows pale,
But contentedly, in the prow,
Sings as he faces the sea.

AMORE TRADITORE, BWV 203

30 1. ARIA

Amore traditore,
Tu non m'inganni più.
Non voglio più catene,
Non voglio affani, pene,
Cordoglio e servitù.

1. ARIA

Treacherous love
You will deceive me no more.
No more do I wish for chains,
I do not wish for misery and torment,
Pain and servitude.

31 2. RECITATIVO

Voglio provar
Se posso sanar
L'anima mia dalla piaga fatale,
E viver si può senza il tuo strale.
Non sia più la speranza
Lusinga del dolore,
E la gioia nel mio core
Più tuo scherzo sarà nella mia costanza.

2. RECITATIVE

I want to find out
If I can cure
My soul of the fatal wound
And if I can live without your arrow.
No more shall hope
Be a façade for pain,
And may the joy in my heart
Be worth more than your jesting with my constancy.

32 3. ARIA

Chi in amore ha nemica la sorte,
È follia, se non lascia d'amar.
Sprezzi l'anima le crude ritorte,
Se non trova mercede al penar.

3. ARIA

Whosoever has fate as his enemy in love,
It is folly if he does not cease loving.
The soul will scorn the cruel bonds
If it finds no reward for its suffering.

NOW AVAILABLE:



J. S. BACH: THE COMPLETE SACRED CANTATAS

BIS-9055 SACD TT: 63h 12m 13s

Performed by the BACH COLLEGIUM JAPAN conducted by MASAOKI SUZUKI

with vocal soloists including

Hana Blažiková, Yukari Nonoshita and Carolyn Sampson (sopranos)

Robin Blaze and Yoshikazu Mera (counter-tenors)

Gerd Türk and Makoto Sakurada (tenors)

Peter Kooij (bass)

This boxed set includes 55 Hybrid SACDs in individual slip cases. The recordings on discs 1–27, originally released on CD, have been upsampled and surround sound has been added, making this the only available complete set of the cantatas in SACD format

Also included:

– a 208-page booklet with track listings, an essay on the sacred cantatas by Dr Klaus Hofmann (in English, German and French) and indices

– a 376-page booklet with the sung texts of the cantatas in German, with English translations

Special thanks to Hakuju Hall www.hakujuhall.jp/english

The music on BIS's Hybrid SACDs 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.

RECORDING DATA

- Recording:** September 2015 at Hakuju Hall, Tokyo, Japan
Producer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Sound engineer: Fabian Frank
Tuning: Akimi Hayashi
- Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production:** Editing and mixing: Jens Braun
- Executive producer:** Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: 'Peasant Kermis' by David Teniers the Younger (1610–90)
Photos: © Marco Borggreve (Masaaki Suzuki); © Felix Broede (Mojca Erdmann); © Holger Jacoby (Dominik Wörner)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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 info@bis.se www.bis.se

BIS-2191 © & © 2016 BIS Records AB, Åkersberga.



Mojca Erdmann



Dominik Wörner



Masaaki Suzuki