



Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



33

Jesu, nun sei gepreiset
CANTATAS ▶41 ▶92 ▶130

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

CANTATAS 33 · LEIPZIG 1725

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

27'40

Kantate zum Neujahr (1. Januar 1725). Text: [1, 6] Johann Heermann, 1593; [2-5] anon.

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

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. [Chorus]. <i>Jesu, nun sei gepreiset ...</i> | 7'52 |
| [2] | 2. Aria (Soprano). <i>Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen ...</i> | 5'39 |
| [3] | 3. Recitativo (Alto). <i>Ach! deine Hand, dein Segen muß allein ...</i> | 1'06 |
| [4] | 4. Aria (Tenore). <i>Woferne du den edlen Frieden ...</i> | 9'44 |
| [5] | 5. Recitativo [& Choral] (Basso). <i>Doch weil der Feind ...</i> | 1'02 |
| [6] | 6. Choral. <i>Dein ist allein die Ehre ...</i> | 2'09 |

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

30'12

Kantate zum Sonntag Septuagesimæ (28. Januar 1725). Text: [1, 2, 4, 7, 9] Paul Gerhardt, 1647; [3, 5, 6, 8] anon.

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

- | | | |
|------|---|------|
| [7] | 1. [Chorus]. <i>Ich hab in Gottes Herz und Sinn ...</i> | 6'17 |
| [8] | 2. Recitativo (Basso). <i>Es kann mir fehlen nimmermehr ...</i> | 3'42 |
| [9] | 3. Aria (Tenore). <i>Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt ...</i> | 3'12 |
| [10] | 4. Choral (Alto). <i>Zudem ist Weisheit und Verstand ...</i> | 3'53 |
| [11] | 5. Recitativo (Tenore). <i>Wir wollen nun nicht länger zagen ...</i> | 1'13 |
| [12] | 6. Aria (Basso). <i>Das Brausen von den rauhen Winden ...</i> | 4'10 |
| [13] | 7. Recitativo [& Choral] (Soprano, Alto, Tenore, Basso). <i>Ei nun, mein Gott ...</i> | 2'28 |
| [14] | 8. Aria (Soprano). <i>Meinem Hirten bleib ich treu ...</i> | 3'56 |
| [15] | 9. Choral. <i>Soll ich denn auch des Todes Weg ...</i> | 1'08 |

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

15'08

Kantate zum Michaelis (29. September 1725). Text: [1, 6] Paul Eber, 1561; [2-5] anon.

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

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | 1. [Chorus]. <i>Herr Gott, dich loben alle wir...</i> | 3'02 |
| 17 | 2. Recitativo (Alto). <i>Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt...</i> | 0'51 |
| 18 | 3. Aria (Basso). <i>Der alte Drache brennt vor Neid...</i> | 4'18 |
| 19 | 4. Recitativo (Soprano, Tenore). <i>Wohl aber uns, daß Tag und Nacht...</i> | 1'17 |
| 20 | 5. Aria (Tenore). <i>Laß, o Fürst der Cherubinen...</i> | 4'21 |
| 21 | 6. Choral. <i>Darum wir billig loben dich...</i> | 1'15 |

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

TT: 74'12

Vocal Soloists:

YUKARI NONOSHITA *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor* [BWV 41 & 130]

JAN KOBOW *tenor* · DOMINIK WÖRNER *bass*

The three church cantatas by **Johann Sebastian Bach** on this disc were written during his second year of service in Leipzig, as part of the so-called chorale cantata year. This was a major sacred music project, never completed, which aimed to provide a cantata for the main church service of every Sunday and feast day in the church year that was not based on the usual gospel reading for the day in question but on a well-known hymn.

The starting point for the realization of the cantata project was clearly a specific textual and musical conception whereby, in Bach's setting, the first and last strophes of the hymn remained textually unaltered and retained the usual melody, whilst the texts of the inner strophes were reworked as the basis of arias and recitatives. The revision was entrusted to a poetically and theologically competent specialist – whose name is nowhere specified. It is believed that he was the former deputy headmaster of the Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725).

It is likely that the hymns were selected in close collaboration with the minister. As a rule, the chosen chorales were appropriate for the day in question, especially for its gospel reading, which formed the basis of the sermon. We may assume that, in accordance with a late-seventeenth-century Leipzig tradition, the minister also commented on the hymn text and placed it in the context of the gospel reading for that day.

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

JESUS, NOW BE PRAISED

Bach's New Year cantata *Jesu, nun sei gepreiset* was intended for a day that has long had a double character within the church tradition: it begins the civil year and thus provides an opportunity for a

grateful look back at the past year and an eager anticipation of the one to come. On the other hand, according to an older tradition that predates the introduction of the civil calendar, it is part of the Christmas celebrations, the day on which Jesus' circumcision and naming are remembered by means of the reading from Luke 2, verse 21. Admittedly Bach's cantata begins with an invocation and thus also with Jesus' name, but thereafter it is entirely concerned with thoughts of the new year. The piece was written for the new year 1725 and is based on a new year hymn that was then very popular in Leipzig and to which Bach returned in his new year cantatas BWV 190 and 171: *Jesu, nun sei gepreiset*, by the Silesian-born poet and theologian Johann Heermann (1585-1647), using a melody from the 16th century.

The opening chorus is splendid, festive music written for an orchestra including three oboes, three trumpets and timpani as well as strings and continuo. The orchestral writing is lively and thematically independent of the choir; in it, the striking syncopated trumpet motif from the beginning assumes a prominent role. The unusually length of the hymn strophe – 14 lines – means that the movement is correspondingly large in scale. It runs to more than 200 bars, though it undergoes several changes of metre and tempo. The hymn melody appears in the outer sections as a *cantus firmus* in augmentation in the soprano, accompanied by very lively, freely polyphonic writing for the lower voices. The two inner sections form a contrast: at the passage 'dass wir in guter Stille' ('So that we in good peace') the hitherto fast tempo changes to *Adagio*, the common time changes to a triple metre, the hymn tune appears in normal note values, and the choral

part becomes homophonic. Bach has composed the 'good peace', expressed partly through the *piano* instrumental dynamic – the trumpets are silent and so too, at first, are the oboes – and partly through a reduction of pace in the music. Finally it arrives at perfect peace, represented by a bass note lasting five bars on the word 'Stille' ('peace'). The passage that follows ('Wir wollen uns dir ergeben'/'We want to devote ourselves to you') once again forms a contrast: it is at *Presto* tempo in *alla breve* time, set in the manner of a *cantus firmus* motet in which the instruments only reinforce the voices and do not fulfil any independent function. The conclusion of the movement arises from a repetition of the last lines, as indicated already in the hymn ('behüt Leib, Seel und Leben'/'Protect our body, soul and life'), set to the beginning of the melody, for which purpose Bach also returns to thematic ideas from the start of the movement.

The two arias in the cantata, exquisite sound paintings akin to chamber music, each in their own way form a contrast to the full sonority of the opening chorus. In the soprano aria this is achieved by the refined instrumentation for three oboes. In the tenor aria, the accompaniment includes a *violoncello piccolo*, and instrument that according to one 18th-century source was 'invented' by Bach and which he tried out in various forms until 1726. It probably looked like an oversized viola and was normally held like a viola as well.

For the musical connoisseurs in the Leipzig congregation, the next two movements of Bach's cantata also contained surprises. In the bass recitative, this takes the form of a sudden outburst of emotion on the words 'wenn wir in heiliger Gemeine beten: Den Satan unter unsre Füße treten'

('When we pray in our holy gatherings: May Satan be trodden under our feet'). On the line of prayer, a quotation from Luther's German Litany, the remaining choir members join in unexpectedly, rather like a praying congregation, the soprano with the liturgical recitation formula from that prayer song. In the concluding chorale, Bach rounds off this music for a church service in a special way, unique among his cantatas: as a postlude to each line of text, he takes up the syncopated trumpet motif from the beginning of the introductory chorus.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

TO GOD'S HEART AND MIND

The text for Bach's cantata for Septuagesima Sunday in 1725 (which that year fell on 28th January) avoids both the epistle from 1 Corinthians, chapter 9 – the parable comparing Christian life to a race – and also the gospel passage from Matthew, chapter 20 – the parable of the labourers in the vineyard. Instead it strictly follows the twelve strophes of the hymn *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* by Paul Gerhardt (1607-1676), a priest who once worked in Brandenburg and Berlin and who is regarded as the most important writer of hymns in the Evangelical Church. The hymn is about unlimited faith in God, the confident surrender to God's will and God's hand. The choice of hymn for this particular cantata is less surprising from a textual than from a musical point of view: it was sung to the well-known melody *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, and this very song had formed the basis of Bach's cantata of the same name (BWV 111) that had been heard the previous Sunday. Otherwise, Bach and his librettist seem consciously to have avoided melodic repetition within the course of the church cantata year.

Bach evidently did not regard this confluence as coincidental, but saw it as a challenge – to make a very different arrangement of the hymn tune in this cantata. This applied above all to the opening chorus, and here Bach seems to have undertaken a genuine musical experiment. The movement is based on the same formal outline as the aforementioned cantata, and likewise is 136 bars in length. Not only is the *cantus firmus* once again in the soprano, but also the choral entries, starting in bar 17, follow at exactly the same place and are of equal duration. But otherwise everything is totally different. The movement has a character all of its own; as the text indicates, it is basically restrained and introverted. The sound picture is greatly influenced by the presence of two *oboi d'amore* with their amiable, subdued sound. Here they are contrasted in a *concertante* manner with an orchestral part that is thematically independent of the choir, starting with a dainty, slightly dance-like main motif that characterizes the instrumental writing for long stretches and also forms the thematic basis for the lower parts in the choral sections.

In this unusually long cantata – nine movements – Bach has paid special attention to creating variety, and he has illustrated the text (where appropriate) with powerful musical images. This applies first to the bass recitative, in which the poem – and thus also the music – alternate between original chorale lines and free recitative sections, the latter giving rise to all sorts of tone painting. Thus at the place where ‘mit grausem Knallen die Berge und die Hügel fallen’ (‘The mountains and the hills must fall with cracking and terrible crashing’), the continuo has very fast downward sequences into the depths – very similar to the depiction of the veil of

the temple being torn asunder when Jesus dies in the *St. John* and *St. Matthew Passions*. Later, when a poetic image conveys the danger of being thrown into the sea and of drowning, the continuo’s constantly circling figurations imitate the motion of waves. The text of the tenor aria is similarly flexible and dramatic: ‘Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt’ (‘See, see, how [it] is torn, how it breaks and falls’); the tearing, breaking and falling are not only represented by the truly bizarre contour of the vocal line but also by rhythmically disjointed orchestral writing, ‘torn’ apart by pauses. This is also well suited to the words ‘Lasst Satan wüten, rasen, krachen’ (‘Satan may be enraged and furious, and make noise’).

The following alto chorale, a reticent piece based on the original chorale strophe without any alterations, forms a clear contrast to the extrovert tenor aria. A thematically independent trio – comprising the *oboi d'amore* in duet and the continuo – surrounds the vocal line’s chorale melody, like in an organ choral, but without becoming involved with the textual content. The one exception is that the word ‘traurig’ (‘sad’) in the last line is commented upon by chromatic writing in the two wind parts.

The bass aria is once more devoted entirely to musical imagery. The howling and raging of the rough winds – which are in its turn an image of the hardships that a Christian may encounter – are represented by incessant movement in the continuo part and vocal line.

In the following recitative, Bach’s librettist has once again (as in the second movement) integrated a complete original strophe into his recitative text. This time, however, Bach himself adopts a different approach: he entrusts the recitative sections in turn

to bass, tenor, alto and soprano, and has the chorale sections performed in four parts. The soprano's final words, 'und ich kann bei gedämpften Saiten dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten' ('And, with muted strings, I can prepare a new song for the Prince of Peace') lead immediately into the soprano aria. The poet's reference to 'muted strings' seems less motivated by the content and more concerned with a sensitive musical realization of the following movement: Bach's string writing is indeed 'muted', in fact *pizzicato*, and he does without the continuo chords from the organ. In front of this backdrop, however, the *oboe d'amore* seems to hover – no doubt to be interpreted as the shepherd's shawm in the pastoral metaphor at the start of the text – with its graceful, dance-like melody and poignant ascending sixths and sevenths. Then the soprano enters, and the two join forces in a duet that is full of warmth and intimacy.

The cantata ends with a four-part chorale; its finely ornamented line-endings indicate something of the artistic rigour that was applied even to a movement of such apparent simplicity.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130 LORD GOD, WE ALL PRAISE YOU

Bach's cantata *Herr Gott, dich loben alle wir* was composed for Michaelmas 1724. This feast day was celebrated each year on 29th September to honour the Archangel Michael and all the angels. At its centre is the reading from Revelation, chapter 12, verses 7-12, with the visionary description of the battle between divine and demonic forces, in which Michael and his angels vanquish the 'great dragon..., that old serpent called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world'. The hymn on

which the cantata is based was *the* Michaelmas hymn in the Protestant tradition. Its text is an adaptation by the Wittenberg scholar Paul Eber (1511-1569) of Latin verses by Philipp Melancthon (1497-1560), a close of associate of Martin Luther's; the melody comes from Loys Bourgeois (c.1510-after 1560), a well-known composer of hymn tunes who belonged to the circle of the Geneva reformer Johannes Calvin. It focuses on the praise of God and our gratitude that He has created the angels as heroic protectors of the Christians against 'Satans Grimm und Macht' ('Satan's anger and strength'), as guardians and helpers in our danger. The link to the biblical text is established rather indirectly in the aria 'Der alte Drache brennt vor Neid' ('The old dragon is consumed with envy').

The opening chorus is a grandiose, festive piece. As the texts suggests, it is an expression of praise and thanks, also inspired by the image of the angels hovering around God's throne and by traditional conceptions of the heavenly choir singing in praise of God. The sound image gains breadth from the contrast between three separate instrumental groups, in the antiphonal tradition of the seventeenth century: strings, a trio of oboes and an ensemble of trumpets and timpani, each with its own thematic material. The strings are characterized by bustling semiquavers – perhaps an illustration of the angels around the throne; the oboes play one degree more slowly, in quavers, and often contribute echo motifs to the other two sound groups; and the trumpets and timpani – symbols of dominance in Bach's time and thus essential in a piece honouring the heavenly ruler – crown the sound image with signal-like triad figures supported by drumbeats. As so often in the opening choruses of the choral cantata year, the

four lines of the hymn appear as a broadly declaimed *cantus firmus* from the soprano. The other three choral lines – alto, tenor and bass – form a motivically independent group that illustrates the words ‘loben’ (‘praise’), ‘danken’ (‘thank’) and ‘schweben’ (‘hover’) with rich *coloraturas*.

The bass aria ‘Der alte Drache brennt vor Neid’ (‘The old dragon is consumed with envy’), which is accompanied only by trumpets, timpani and continuo, is a display piece the like of which Bach’s Leipzig congregation would most certainly never have heard. The trumpets play as if in combat with the ‘old dragon’; the triad melody of the first line of the hymn alludes to a then well-known military signal, and alongside the vocal bass with its thoroughly heroic cast, the first trumpet shines forth with highly virtuosic *coloraturas*.

The recitative duet ‘Wohl aber uns’ (‘But it is good for us’) forms a clear contrast, with its mild, harmonious sonorities for soprano and tenor. The text contains Old Testament references, examples of the angels’ role as protectors, that would have been much more obvious to biblically knowledgeable listeners in Bach’s time than to his admirers today: Daniel in the lions’ den and the deliverance from the fiery furnace (from Daniel, chapters 6 and 3) – both examples of miraculous escapes from God’s enemies and certain death.

The text of the tenor aria ‘Lass, o Fürst der Cherubinen’ (‘Permit, o prince of the cherubim’) is a prayer; the music is accompanied by a solo flute, and has surprising lightness and a certain fashionable elegance. It is a stylized gavotte, which will have reminded the connoisseurs among Bach’s Leipzig audience that the *Thomaskantor* had until recently been *Hofkapellmeister*. The allusion in the

text to ‘Elias Wagen’ (‘Elijah’s chariot’) refers to the biblical account in 2 Kings, chapter 2, according to which the prophet Elijah escapes death and is taken to heaven in a chariot of fire.

In the final chorale, the melody of which is now heard in 3/4-time, the choir and instrument combine once more in praise and prayer. Each line of the hymn is crowned by a festive flourish from the trumpets and timpani.

© **Klaus Hofmann 2006**

PRODUCTION NOTES

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

Extant materials related to this cantata are the full score in Bach’s own hand in the Berlin State Library (Mus.ms Bach P874) and the original parts (unnumbered) housed in the Bach Archive in Leipzig. One matter that needs to be considered when performing this work is the indication ‘Violoncello piccolo solo’ in the fourth movement of the full score. It is not clear what instrument should play this part, and the connection between the ‘violoncello piccolo’ and the ‘viola pomposa’ that Bach is thought to have devised himself is also unclear. But what is certain is that this part was performed not by a cellist but by a first violinist, who would have changed instruments at this point. It is conceivable therefore that the ‘violoncello piccolo’ may have been a laterally played five-stringed instrument similar to a viola. On this occasion, however, we have used a small five-stringed cello.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

This work has been handed down mainly in the form of a full score in Bach's own hand in the Berlin State Library (Mus.ms Bach P873) and the original parts (unnumbered) housed in the Bach Archive in Leipzig. Problematic as regards performance of this work is the text at the start of the bass aria (sixth movement). In the full score the lines appear throughout as 'Stürmen von den rauhen Winden', but in the parts Bach has replaced 'Stürmen' with 'Brausen' (which also means 'roar') at the beginning of the copied text. It seems likely that the change was motivated by Bach's wish to avoid a long *coloratura* passage on the vowel 'ü'. But the word 'Stürmen' has not actually been expunged from the text, as a result of which both words are given in the New Bach Edition. Since the correction was made by Bach himself, however, we have decided to go with 'Brausen'.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

The materials for this work are scattered around a surprisingly large number of libraries and private collections. Bach's own manuscript of the full score is in the Schmieder collection in Nuremberg and the original parts, including fragments, are scattered in fourteen collections in the UK, Germany, Belgium, Austria, Switzerland and the United States. It was thus impossible for us to gather all the materials in preparation for this performance, but the details of these materials are contained in the editor's report (I/30) in the New Bach Edition written by Marianne Helms.

One of the performance problems involved in this work concerns the continuo part for the fifth movement. The transposed continuo part for organ

is divided into three fragments (a, b and c); b and c are housed in collections in Frankfurt and in Chur, Switzerland. Fragment b consists of movements 3 and 4, while movement 5 is indicated as 'tacet'. Furthermore, the continuo part (untransposed) housed in the Bach Museum at Eisenach bears the marking (probably in Bach's own hand) 'pizzicato'. There is thus a strong possibility that the organ was not used at all in this aria and that it was performed *pizzicato* by the stringed instrument(s) in the continuo section. After the struggle with the 'aged dragon' in the third movement has ended, the aria conveys a wonderfully light feeling that suggests effortlessly flying up with Elijah into the heavens.

© Masaaki Suzuki 2006

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3-8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas

and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American début in 2003, performing the *St. Matthew* and *St. John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany. The ensemble's recordings of the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St. John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

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

demy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and during 2006 gave highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

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

Robin Blaze studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field. He made his début with the

Berlin Philharmonic Orchestra in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras and in a wide range of operatic roles.

Jan Kobow, tenor, was born in Berlin and initially studied the organ and church music, before taking up vocal studies at the Academy of Music in Hamburg. In 1998 he won first prize at the International Bach Competition in Leipzig. He performs with eminent conductors and orchestras, but also feels a strong attachment to Lied. He performs regularly with the vocal ensemble Himmlische Cantorey, of which he is a founding member.

The German bass-baritone **Dominik Wörner** studied in Stuttgart, Freiburg and Berne. In 2002 he won first prize for singing and a special prize from the Leipzig Baroque Orchestra at the 13th International Bach Competition in Leipzig. He has been invited to various festivals and has collaborated with prestigious conductors and orchestras. Dominik Wörner sings with the baroque ensemble Gli Scarlattisti as well as performing Lieder and contemporary music. He is founder and artistic director the Kirchheimer Konzertwinter concert series.



Die drei auf dieser CD enthaltenen Kirchenkantaten **Johann Sebastian Bachs** sind in dessen zweitem Leipziger Amtsjahr im Rahmen des sogenannten Choralkantaten-Jahrgangs entstanden. Dabei handelte es sich um ein kirchenmusikalisches Großprojekt, nach dessen – allerdings nicht ganz zu Ende geführtem – Plan ein ganzes Jahr hindurch an jedem Sonn- und Feiertag im Hauptgottesdienst nicht wie üblich die für den betreffenden Tag vorgesehene Evangelienlesung, sondern ein allgemein bekanntes Kirchenlied die inhaltliche Grundlage der Kirchenkantate bilden sollte.

Ausgangspunkt des Kantatenprojekts war offenbar ein textlich-musikalisches Konzept, nach dem in Bachs Vertonung jeweils die erste und die letzte Liedstrophe textlich unverändert und mit der gebräuchlichen Melodie, die Binnenstrophen aber in umgedichteter Form als Rezitative und Arien erscheinen sollten. Für die Umdichtung stand ein poetisch und theologisch versierter Fachmann bereit, dessen Name allerdings nirgends genannt ist. Es wird vermutet, dass es sich dabei um den ehemaligen Konrektor der Thomasschule Andreas Stübel (1653-1725) handelte.

Die Wahl der Kirchenlieder erfolgte vermutlich in enger Abstimmung mit dem Prediger. In der Regel wurden die Choräle so ausgesucht, dass sie zu den biblischen Lesungen des betreffenden Tages passten, insbesondere zur Evangelienlesung, die nach wie vor die Grundlage der Predigt bildete. Einer Leipziger Tradition des späten 17. Jahrhunderts entsprechend hat man sich aber wohl vorzustellen, dass der Prediger in seinen Ausführungen auch auf den Liedtext einging und ihn zum Evangelium des Tages in Beziehung setzte.

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

Bachs Neujahrskantate *Jesu, nun sei gepreiset* ist für einen Tag bestimmt, der in der kirchlichen Tradition seit langem einen doppelten Charakter besitzt: Zum einen eröffnet er das bürgerliche Jahr und gibt damit Anlass zu dankbarem Rückblick auf das vergangene und erwartungsvoller Vorausschau auf das kommende Jahr, zum anderen ist er nach älteren, vor die Einführung des bürgerlichen Kalenders zurückreichender Tradition als Teil des Weihnachtsfestkreises der Tag, an dem mit der Lesung des Evangeliums nach Lukas 2, Vers 21, der Beschneidung und Namensgebung Jesu gedacht wird. Bachs Kantate beginnt zwar mit der Anrufung und damit gewissermaßen im Namen Jesu, ist aber dann ganz von Gedanken zur Jahreswende bestimmt. Das für den Beginn des Jahres 1725 geschaffene Werk folgt darin seiner Vorlage, dem in Leipzig beliebten (und auch in Bachs Neujahrskantaten BWV 190 und 171 wiederkehrenden) Neujahrslied *Jesu, nun sei gepreiset* des aus Schlesien stammenden Dichters theologen Johann Heermann (1585-1647) auf eine Melodie des 16. Jahrhunderts.

Der Eingangschor ist eine prächtige Festmusik mit einem neben Streichern und Continuo mit drei Oboen und drei Trompeten und Pauken besetzten Orchester, dem ein lebhaft konzertierender, thematisch vom Chor unabhängiger Part zugewiesen ist, in dessen Verlauf dem auffälligen synkopischen Trompetenmotiv des Anfangs eine herausragende Rolle zukommt. Die mit 14 Zeilen ungewöhnlich lange Liedstrophe hat für den Eingangschor eine entsprechende Ausdehnung zur Folge. Der über 200 Takte umfassende Satz ist jedoch mehrfach durch Takt- und Tempowechsel gegliedert. Die Liedmelodie erscheint in den Rahmenteilern als breit vorge-

tragener Cantus firmus im Sopran, begleitet von einem sehr bewegten freipolyphonen Unterstimmensatz. Die beiden Binnenteile sind kontrastierend gestaltet: Bei dem Abschnitt „dass wir in guter Stille“ schlägt das bisher bewegte Tempo ins *Adagio* um, der gerade Takt wechselt ins Dreiermetrum, der Cantus firmus erscheint in Normalmensur, und der Chorsatz ist nun homophon. Komponiert ist die „gute Stille“, ausgedrückt zum einen als instrumentiertes *piano* – die Trompeten schweigen und zunächst auch die Oboen – und zum anderen als Rücknahme der Bewegung, schließlich auch als vollkommene Ruhe, dargestellt durch einen über fünf Takte ausgehaltenen Ton des Basses auf das Wort „Stille“. Der folgende Abschnitt („Wir wollen uns dir ergeben ...“) erscheint, in nochmaligem Kontrast, im *Presto* und nun im Allabrevetakt, in der Satzart einer Cantus-firmus-Motette, in der die Instrumente nur die Singstimmen verstärken, aber keine selbständigen Aufgaben übernehmen. Eine Abrundung des Satzes ergibt sich aus der schon im Lied vorgegebenen Wiederholung der Schlusszeilen („behüt Leib, Seel und Leben ...“) auf den Melodiebeginn, für die Bach auch thematisch auf den Satz-anfang zurückgreift.

Die beiden Arien der Kantate stellen dem Vollklang des Eingangschors zwei je in ihrer Art exquisite kammermusikalische Klangbilder gegenüber, zum einen mit der erlesenen Instrumentation von drei Oboen in der Sopran-Arie, zum anderen mit dem zur Begleitung des Tenors eingesetzten Violoncello piccolo, einem in jener Zeit von Bach, wie es in einer Überlieferung des 18. Jahrhunderts heißt, „erfundenen“ und in verschiedenen Kantaten bis 1726 in verschiedenen Bauformen erprobten Instruments, das wohl wie eine übergroße Bratsche aus-

sah und bevorzugt wie eine solche in Armhaltung gespielt wurde.

Für die musikalischen Kenner unter den Leipziger Gottesdienstbesuchern hielt Bachs Kantate auch in den beiden folgenden Sätzen noch Überraschungen bereit. In dem Bass-Rezitativ ist dies sozusagen ein plötzlicher Affektausbruch an der Stelle, wo es heißt: „... wenn wir in heiliger Gemeinde beten: Die Satan unter unsre Füße treten“. Bei der Gebetszeile, einem Zitat aus Luthers deutscher Litanei, treten überraschend die übrigen Chorstimmen gleichsam als mitbetende Gemeinde hinzu, der Sopran mit der liturgischen Rezitationsformel aus jenem Gebetsgesang. Im nachfolgenden Schlusschoral aber rundet Bach seine Gottesdienstmusik als Ganzes auf eine besondere, in seinem Kantatenwerk einzigartige Weise ab, indem er in den Zeilennachspielen das synkopische Trompetenmotiv vom Anfang des Eingangschorus wieder aufnimmt.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

Der Text zu Bachs Kantate zum Sonntag Septuagesimae 1725, dem 28. Januar des Jahres, übergeht sowohl die Epistel aus dem 1. Korintherbrief, Kapitel 9, mit dem Gleichnis vom Siegeswettlauf des Christen als auch das Evangelium aus Matthäus 20 mit dem Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg und folgt strikt den zwölf Strophen des Liedes *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* des einst im Brandenburgischen und in Berlin als Pfarrer tätigen Paul Gerhardt (1607-1676), der als der bedeutendste Lieddichter der evangelischen Kirche gilt. Es ist ein Lied des unbegrenzten Gottvertrauens, der getrosteten Ergebung in Gottes Willen und Gottes Hand. Die Wahl des Liedes für die Kantate dieses Sonn-

tags überrascht weniger in textlicher als in musikalischer Hinsicht: Es wurde nämlich auf die wohlbekannte Melodie *Was mein Gott will, das g'scheh allezeit* gesungen, und just dieses Lied hatte als Grundlage für Bachs gleichnamige Kantate (BWV 111) gedient, die unmittelbar am Sonntag zuvor erklingen war. Dabei scheinen Bach und sein Textbearbeiter sonst Melodiewiederholungen innerhalb des Kantatenjahrgangs grundsätzlich vermieden zu haben.

Bach hat dieses Zusammentreffen offenbar nicht einfach als Zufall hingenommen, sondern sich herausgefordert gefühlt, die Liedmelodie in unserer Kantate ganz anders zu bearbeiten. Das betraf vor allem den Eingangschor, und hier scheint Bach regelrecht ein kompositorisches Experiment unternommen zu haben: Der Satz beruht nämlich auf demselben Formgrundriss wie der Eingangschor der vorausgegangenen Kantate, umfasst genau wie dieser 136 Takte, und nicht nur liegt der Cantus firmus wieder in langen Notenwerten im Sopran, auch die Chöreinsätze der einzelnen Zeilen erfolgen jeweils, beginnend mit T. 17, an der gleichen Stelle und haben jeweils dieselbe Länge. Sonst freilich ist alles anders: Der Satz hat seinen ganz eigenen Charakter, ist ganz dem Text entsprechend eher verhalten, nach innen gewandt. Das Klangbild ist stark mitbestimmt von den beiden Oboi d'amore mit ihrem lieblichen-gedeckten Ton, die hier in einem von der Chormelodie unabhängigen, thematisch selbständigen Orchestersatz den Streichern konzertierend gegenübertreten, ausgehend von einem zierlichen, leicht tänzerischen Kopfmotiv, das auf weite Strecken den Instrumentaltapart prägt und auch die thematische Grundlage für die Unterstimmen der Chorabschnitte bildet.

In der mit neun Sätzen ungewöhnlich langen Kantate hat Bach besonders auf Abwechslung ge-

sehen und den Text, wo es sich anbot, mit kräftigen musikalischen Bildern illustriert. Das gilt zunächst für das Bass-Rezitativ, in dem die Dichtung und dementsprechend auch die Musik zwischen originalen Choralzeilen und freien Rezitativabschnitten wechselt und die letzteren Gelegenheit zu allerhand Tonmalereien geben. In diesem Sinne führt Bach an der Stelle, an der es heißt, dass „mit grausem Knallen die Berge und die Hügel fallen“ den Continuo in extrem beschleunigten Sequenzfiguren in die Tiefe – sehr ähnlich wie in der *Johannes-* und in der *Matthäus-Passion* bei der Schilderung des bei Jesu Tod zerreißen den Tempelvorhangs. Und später, wo in einem poetischen Bild die Rede ist von der Gefahr, ins Meer geworfen zu werden und zu ertrinken, ahmt der Continuo mit einer beständig kreisenden Figur Wellenbewegungen nach. Ähnlich plastisch und drastisch wird der Text der Tenor-Arie „Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt“ das Reißen, Brechen und Fallen nicht nur durch eine geradezu bizarre Melodiekontur der Singstimme, sondern auch durch einen rhythmisch diskontinuierlichen und von Pausen „zerrissenen“ Orchestersatz verbildlicht, der dann zugleich auch zu den Worten „Lasst Satan wüten, rasen, krachen“ passt.

Das folgende Alt-Choral, dem die originale Choralstrophe ohne jede Veränderung zugrunde liegt, steht in seiner Verhaltenheit in deutlichem Kontrast zu der extrovertierten Tenor-Arie. Ein thematisch selbständiges Trio aus den duettierenden Stimmen der beiden Oboi d'amore und dem Continuo umgibt die Choralmelodie der Singstimme wie in einem Orgelchoral, ohne auf den Textinhalt einzugehen – mit der einzigen Ausnahme, dass das Wort „traurig“ der Schlusszeile anschließend mit chromatischen Wendungen in den beiden Bläserstimmen kommentiert wird.

Die Bass-Arie ist dann wieder ganz der musikalischen Bildhaftigkeit zugewandt: Das Brausen und Stürmen der rauen Winde – seinerseits ein Bild des Ungemachs, das dem Christen in seinem Leben widerfahren kann –, wird durch unablässige Bewegung der Continuo Stimme und des Gesangsparts dargestellt.

Im folgenden Rezitativ hat Bachs Textdichter noch einmal, wie schon im 2. Satz, eine vollständige Originalstrophe in seine Rezitativdichtung integriert. Bach verfährt nun hier anders, vertraut die Rezitativabschnitte nacheinander in aufsteigender Folge Bass, Tenor, Alt und Sopran an und lässt die Choralabschnitte vierstimmig ausführen. Die Schlussworte des Soprans: „und ich kann bei gedämpften Saiten dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten“ leiten unmittelbar über zu der Sopran-Arie. Dabei scheint der Hinweis des Dichters auf die „gedämpften Saiten“ weniger aus dem inhaltlichen Zusammenhang motiviert als vielmehr auf die delikate musikalische Realisierung des folgenden Satzes zu zielen: Bach lässt die Streicher tatsächlich „gedämpft“, nämlich *pizzicato*, spielen und verzichtet auch auf die Generalbassakkorde der Orgel. Über diesem Klanggrund aber schwebt gleichsam die Oboe d'amore – wohl vorzustellen als Hirten-Schallmei in der pastoralen Metaphorik des Textanfanges – mit ihrem anmutig-tänzerischen Thema und dessen gefühlvollen Sext- und Septimaufschwüngen, und dann mischt sich der Sopran ein und beide vereinigen sich zu einem Duett voller Wärme und Innigkeit.

Den Beschluss der Kantate bildet ein vierstimmiger Choralatz, dessen fein ausgezierte Zeilenschlüsse etwas von dem Kunstanspruch andeuten, der bei aller Schlichtheit auch ihn beherrscht.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

Bachs Kantate *Herr Gott, dich loben alle wir* entstand 1724 zum Michaelisfest. Dieses Kirchenfest wurde alljährlich am 29. September als Gedenktag des Erzengels Michael und aller Engel begangen. Den inhaltlichen Mittelpunkt bildete dabei von jeher die Epistellesung aus der Offenbarung des Johannes, Kapitel 12, Vers 7-12, mit der visionären Schilderung des Kampfes der göttlichen gegen die dämonischen Mächte, in dem Michael und seine Engel obsiegen über den „großen Drachen, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführt“. Das Kirchenlied, das der Kantate zugrunde liegt, war in der protestantischen Tradition das Michaelis-Lied schlechthin. Der Text ist eine Nachdichtung lateinischer Verse des mit Luther eng verbundenen Philipp Melancthon (1497-1560) aus der Feder des Wittenberger Gelehrten Paul Eber (1511-1569); die Melodie stammt von dem als Komponist von Psalmliedern wohl bekannten Loys Bourgeois (um 1510 bis nach 1560) aus dem Kreis um den Genfer Reformator Johannes Calvin. Inhaltlich steht im Vordergrund das Lob Gottes und der Dank dafür, dass Gott die Engel geschaffen hat als heldenhafte Beschützer der Christen gegen des „Satan Grimms und Macht“, als Wächter und Helfer in Gefahr; der Bezug zu dem Episteltext wird eher indirekt hergestellt in der Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“.

Der Eingangsschor ist eine grandiose Festmusik, dem Text entsprechend Ausdruck von Lob und Dank, inspiriert wohl auch vom Bild der um Gottes Thron schwebenden Engel und von traditionellen Vorstellungen von der zum Lobpreis Gottes musizierenden Himmelskantorei. Weiträumigkeit erhält das Klangbild aus der Gegenüberstellung dreier ge-

sonderter Instrumentalgruppen in der Nachfolge der Mehrchörigkeit des 17. Jahrhunderts: Streicher, ein Oboentrio und ein Ensemble von Trompeten und Pauken treten einander mit je eigener Thematik gegenüber und spielen sich nach und nach gegenseitig ihre Motive zu. Die Streicher sind charakterisiert durch emsige Sechzehntelbewegung – vielleicht das Schweben der Engel um den Thron illustrierend –, die Oboen bewegen sich eine Stufe langsamer in Achtelwerten und schließen sich dann oft mit Echomotiven den beiden übrigen Klanggruppen an, die Trompeten und Pauken – Herrschaftssymbole in der Zeit Bachs, die nicht fehlen dürfen, wo es gilt, den himmlischen Herrscher zu verehren – krönen das Klangbild mit signalartigen Dreiklangsfiguren, untermalt von Paukenschlägen. Die vier Liedzeilen erscheinen, wie so oft in den Eingangschören dieses Kantatenjahrgangs, als breit deklamierter Cantus firmus im Sopran. Die drei übrigen Chorstimmen, Alt, Tenor und Bass, bilden einen in sich motivisch selbständigen Satz, der mit reichen Koloraturen die Worte „loben“ und „danken“ und dann auch das Wort „schweben“ illustriert.

Die Bass-Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“, die, abgesehen vom Continuo, nur von Trompeten und Pauken begleitet wird, ist ein Kabinettstück, wie es Bachs Leipziger Gottesdienstbesucher gewiss noch nie gehört hatten. Die Trompeten blasen gleichsam zum Kampf gegen den „alten Drachen“, die Dreiklangsmelodie der ersten Arienzeile spielt auf ein damals wohl bekanntes Militärsignal an, und neben dem ganz auf heroische Töne gestimmten Vokalbass glänzt die 1. Trompete mit hochvirtuosen Koloraturen.

Das Duett-Rezitativ „Wohl aber uns“ setzt mit dem milden Wohlklang von Sopran und Tenor

einen deutlichen Kontrast. Bei den im Text als Beispiele für die Beschützerrolle der Engel angeführten alttestamentlichen Episoden – die Bachs bibelfesten Zuhörern gewiss geläufiger waren als den meisten seiner heutigen Verehrer – handelt es sich um die Erzählungen von Daniel in der Löwendgrube und von den Männern im feurigen Ofen aus dem Buch Daniel, Kapitel 6 und 3, beides Zeugnisse der wundersamen Errettung von den Feinden Gottes und Bewahrung vor dem sicheren Tode.

Die von einer Soloflöte begleitete Tenor-Arie „Lass, o Fürst der Cherubinen“, textlich ein Gebet, überrascht durch tänzerische Leichtigkeit und eine gewisse modische Eleganz. Sie ist eine stilisierte Gavotte, die die Kundigen unter Bachs Leipziger Zuhörern daran erinnert haben mag, dass der Thomaskantor nicht lange zuvor noch Hofkapellmeister gewesen war. Die Anspielung des Textes auf „Elias Wagen“ bezieht sich auf den biblischen Bericht im 2. Buch der Könige, Kapitel 2, wonach der Prophet Elia vom Tode verschont blieb und in einem feurigen Wagen in den Himmel aufgenommen wurde.

Im Schlusschoral, dessen Melodie nun in den Dreivierteltakt gewendet ist, vereinigen sich Chor und Instrumente nochmals zu Lobpreis und Gebet, und jede Liedzeile wird am Ende von einem feierlichen Tusch der Trompeten und Pauken gekrönt.

© Klaus Hofmann 2006

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

Von dieser Kantate sind die autographe Partitur (Staatsbibliothek Berlin, Mus.ms. Bach P 874) und die Originalstimmen (Bach-Archiv Leipzig) erhalten. Ein aufführungspraktisches Problem dieses

Werks ist die Angabe „Violoncello piccolo solo“ im vierten Satz der Partitur. Es ist nicht klar, welches Instrument damit gemeint ist, und auch der Zusammenhang zwischen dem „Violoncello piccolo“ und der „Viola pomposa“, die Bach selber erfunden haben soll, ist nicht geklärt. Sicher aber ist, daß dieser Part nicht von einem Cellisten, sondern von einem Ersten Geiger gespielt wurde, der hierfür das Instrument wechselte. Es ist daher denkbar, daß das „Violoncello piccolo“ ein auf dem Arm gespieltes fünfsaitiges Instrument in der Art einer Viola gewesen ist. Bei dieser Einspielung indes haben wir eine kleines fünfsaitiges Cello verwendet.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

Die Hauptquellen für diese Kantate sind ebenfalls die autographe Partitur (Staatsbibliothek Berlin, Mus.ms. Bach P 873) und die originalen Stimmen (Bach-Archiv Leipzig). In aufführungspraktischer Hinsicht ist der Textbeginn der Baßarie (sechster Satz) strittig. In der Partitur heißt es durchgängig „Stürmen von den rauhen Winden“, während in den Stimmen eingangs von „Brausen“ statt von „Stürmen“ die Rede ist. Wahrscheinlich wollte Bach durch diesen Tausch eine lange Koloratur auf dem Vokal „ü“ vermeiden. Das Wort „Stürmen“ freilich ist *de facto* nicht aus dem Text gestrichen worden, weshalb die Neue Bach-Ausgabe beide Varianten vorsieht. Da die Korrektur jedoch von Bach selber stammt, haben wir uns für „Brausen“ entschieden.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

Die Quellen zu diesem Werk sind über eine überraschend große Zahl von Bibliotheken und Privatsammlungen verstreut. Das Manuskript aus Bachs Hand befindet sich in der Sammlung Schmieder in

Nürnberg, während sich die originalen Stimmen (darunter auch Fragmente) auf vierzehn Sammlungen in Großbritannien, Deutschland, Belgien, Österreich, Schweiz und die USA verteilen. Dies machte es uns unmöglich, im Vorfeld dieser Einspielung sämtliche Quellen einzusehen; im Kritischen Bericht der *Neuen Bach-Ausgabe* (1/30) von Marianne Helms aber werden die besonderen Merkmale der jeweiligen Quellen aufgeführt.

Eines der aufführungspraktischen Probleme dieses Werks betrifft den Continuo-Part des fünften Satzes. Der transponierte Continuo-Part für Orgel ist in drei Fragmente zersplittet (a, b und c); b und c befinden sich in Frankfurt und in Chur (Schweiz). Fragment b besteht aus den Sätzen 3 und 4, während für den 5. Satz „tacet“ vermerkt ist. Darüber hinaus trägt der (untransponierte) Continuo-Part, der im Eisenacher Bachhaus aufbewahrt wird, die (wohl von Bach selber stammende) Angabe „pizzicato“. Daher ist es sehr wahrscheinlich, daß die Orgel in dieser Arie überhaupt nicht eingesetzt wurde und diese stattdessen von einem (oder mehreren) Saiteninstrument(en) der Continuogruppe Pizzicato gespielt wurde. Nachdem der Kampf mit dem „alten Drachen“ im dritten Satz beendet ist, vermittelt die Arie das wunderbar unbeschwerte Gefühl, in Elias' Wagen mühelos gen Himmel getragen zu werden.

© Masaaki Suzuki 2006

Die **Kapelle der Shoin Frauenuniversität** wurde im März 1981 fertiggestellt. Ihr Zweck war es, als Raum für eine Vielzahl musikalischer Veranstaltungen – mit besonderer Berücksichtigung der von Marc Garnier im französischen Barockstil gebauten Orgel – zu dienen; seither finden hier regelmäßige

Konzerte statt. Die durchschnittliche Nachhallzeit der leeren Kapelle beträgt 3,8 Sekunden; besondere Aufmerksamkeit wurde darauf gelegt, daß tiefe Frequenzen nicht übermäßig nachhallen.

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barocks in historischer Aufführungspraxis näherzubringen. Zum BCJ zählen ein Barockorchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und instrumentalen Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen von J.S. Bachs Kirchenkantaten einen vorzüglichen Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Im Jahr darauf feierte das BCJ große Erfolge in Italien; 2002 gastierte es erneut dort und gab in der Folge auch Konzerte in Spanien. Im Jahr 2003 hatte das BCJ sein außerordentlich erfolgreiches USA-Debüt (sechs Städte, u.a. Auftritt in der New Yorker Carnegie Hall) mit der *Matthäus-Passion* und der *Johannes-Passion*. Es folgten Konzerte in Seoul sowie Konzerte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival. Die Einspielungen der *Johannes-Passion* und des *Weihnachtsoratoriums* wurden bei ihrem Erscheinen von der Zeitschrift *Gramophone* als „Recommended Recording“ ausgezeichnet. Die *Johannes-Passion* war außerdem der Gewinner in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards 2000. Zu weiteren bestens be-

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

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

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Präfektur Oita/Japan geboren. Nach ihrem Abschluß an der Tokio Geijutsu Universität setzte sie ihre Studien in

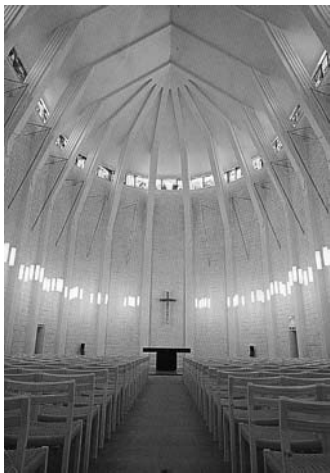
Frankreich fort. Sie hat Preise bei wichtigen Wettbewerben gewonnen und zahlreiche Opernrollen gesungen. Ihr Repertoire reicht von der mittelalterlichen bis zur modernen Musik, wobei der Schwerpunkt auf dem französischen, spanischen und japanischen Lied liegt. Yukari Nonoshita hat an mehreren Uraufführungen mitgewirkt.

Robin Blaze hat Musik am Magdalen College, Oxford, studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music erhalten, wo er nun eine Gesangsprofessur innehat. Er arbeitet mit vielen herausragenden Dirigenten im Bereich der Alten Musik zusammen. 2004 gab er sein Debüt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester; in einer Vielzahl von Opernrollen ist er mit anderen bedeutenden Orchestern aufgetreten.

Der Tenor **Jan Kobow** wurde in Berlin geboren und studierte zunächst Orgel und Kirchenmusik, bevor er ein Gesangsstudium an der Hamburger Musikhochschule aufnahm. 1998 gewann er den Ersten Preis beim Internationalen Bachwettbewerb Leipzig. Er konzertiert mit bedeutenden Dirigenten und Orchestern, fühlt sich aber auch dem Liedgesang sehr verpflichtet. Regelmäßig tritt er mit dem Vokalensemble Himmlische Cantorey auf, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehört.

Der deutsche Baßbariton **Dominik Wörner** studierte in Stuttgart, Freiburg und Bern. 2002 gewann er den Ersten Preis im Fach Gesang und einen Sonderpreis des Leipziger Barockorchesters beim 13. Internationalen Bachwettbewerb Leipzig. Er ist zu zahlreichen Festivals eingeladen worden und hat mit angesehenen Dirigenten und Orchestern zusam-

mengearbeitet. Dominik Wörner singt mit dem Barockensemble Gli Scarlattisti, widmet sich aber auch dem Kunstlied und zeitgenössischer Musik. Er ist Gründer und Künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Kirchheimer Konzertwinter“.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

Les trois cantates sur cet enregistrement ont été composées par **Johann Sebastian Bach** pendant sa deuxième année à Leipzig. Elles font partie du cycle des cantates-chorals, un projet musicalo-liturgique – inachevé – dans lequel les services religieux des dimanches et jours de fête de l'année liturgique suivaient non pas comme c'était l'usage l'évangile du jour mais un cantique religieux connu dont le contenu s'appuyait sur des chorals luthériens.

Ce projet de cantates trouve apparemment ses sources dans un concept littéraire et musical où l'adaptation musicale réalisée par Bach reprenait la première et la dernière strophe de chacun des chorals luthériens avec les mêmes textes et mélodie, alors que les autres stances étaient remaniées en une succession de récitatifs et d'airs. Cette adaptation était l'œuvre d'un expert versé tant en poésie qu'en théologie dont le nom nous est resté inconnu. On croit cependant qu'il pourrait s'agir de l'ancien directeur adjoint de la Thomasschule, Andreas Stübel (1653-1725).

Les chorals étaient vraisemblablement choisis en accord avec le prédicateur, et normalement sélectionnés en complément des lectures du jour, en particulier l'évangile sur lequel le prêche se basait. On peut croire qu'une tradition leipzigoise de la fin du 17^e siècle faisait que le prédicateur dans son sermon faisait à la fois allusion au texte chanté ainsi qu'à l'évangile du jour qu'il mettait en relation.

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41
JÉSUS, SOIS GLORIFIÉ

La Cantate pour le Nouvel An, *Jesu, nun sei gepreiset* est destinée à un jour qui, dans la tradition religieuse, possède depuis longtemps un caractère

double. D'une part, la cantate ouvre l'année civile et offre ainsi l'occasion d'un regard reconnaissant sur le passé et une vision pleine d'espoir de l'année à venir ; d'autre part selon une tradition ancienne datant d'avant l'introduction dans le calendrier civil de cette journée comme faisant partie des fêtes autour de Noël, cette journée pour laquelle est prévue l'évangile selon Saint Luc, 2,21, rappelait la circoncision ainsi que l'attribution du nom de Jésus. La cantate de Bach qui débute en effet avec l'appel et, pour ainsi dire, avec le nom de Jésus, est empreinte des pensées reliées au changement d'année. L'œuvre créée pour le début de l'année 1725 suit un modèle du cantique du Nouvel An, prisé à Leipzig (et qui reviendra dans les cantates du Nouvel An BWV 190 et 171), *Jesus, nun sei gepreiset*, du poète et théologues silésien Johann Heermann (1585-1647) sur une mélodie du 16^e siècle.

Le chœur initial est une musique somptueuse au caractère festif. Il a recours à un orchestre qui, en plus des cordes et du continuo, inclut trois hautbois, trois trompettes et des timbales à qui est attribuée une partie animée et concertante également distincte, au point de vue thématique, du chœur, dont le déroulement est caractérisé par le rôle important que prendra le motif à la fois spectaculaire et syncope des trompettes au début. La stance qui compte inhabituellement quatorze vers a pour conséquence d'allonger le chœur initial. Le mouvement qui compte deux cents mesures est cependant structuré par plusieurs changements de métrique et de tempo. La mélodie du cantique apparaît dans les parties extrêmes sous forme de *cantus firmus* exprimé en valeurs longues par le soprano, accompagné par un contrepoint libre et très très agité aux voix inférieures. Les deux sections internes sont organisées

de manière contrastée : à la section commençant par «dass wir in guter Stille» [dans une douce tranquillité] le tempo, agité jusqu'à présent, passe à un *adagio*, la métrique binaire devient ternaire, le *cantus firmus* apparaît dans des valeurs normales et le chœur est traité de manière homophonique. La «douce tranquillité» [gute Stille] est d'une part soulignée par une nuance instrumentée de *piano* (les trompettes se taisent, suivies des hautbois) et, d'autre part, par la reprise du tempo. Finalement, la tranquillité complète est représentée par une note soutenue à la basse pendant cinq mesures sur le mot de «Stille» [tranquillité]. La section suivante («Wir wollen uns dir ergeben» [Nous voulons nous en remettre à toi]) établit un autre contraste, *presto* et maintenant dans une métrique *alla breve*, à la manière d'un motet de *cantus firmus* dans lequel les instruments ne font que jouer à l'unisson avec les voix sans avoir d'autre fonction. La reprise du vers final («behüt Leib, Seel und Leben» [Sur nos corps, nos âmes et notre vie]) dans lequel Bach retourne, pour le début de la mélodie, à ce qui avait amorcé le mouvement constitue la conclusion de celui-ci.

Les deux airs de la cantate présentent un contraste avec la somptuosité du chœur initial par un climat sonore rappelant la musique de chambre à l'instrumentation raffinée comprenant, dans l'air pour soprano, trois hautbois et, dans celui pour ténor, un accompagnement au violoncelle piccolo, un instrument contemporain de Bach, «inventé» et utilisé sous diverses formes dans plusieurs cantates jusqu'en 1726. L'instrument pourrait être comparé à un alto de grande dimension et joué sur le bras.

Dans les deux mouvements suivants, Bach réserve encore des surprises aux connaisseurs parmi l'assemblée leipzigoise. Dans le récitatif de basse,

on entend soudainement une rupture d'affect aux mots de « wenn wir in heiliger Gemeine beten: Der Satan unter unsre Füße treten » [La prière que nous prononçons en sainte assemblée: Que Satan soit foulé à nos pieds!]. À la prière, une citation d'un passage de la litanie allemande de Luther, le chœur se joint soudainement, comme une assemblée en prière, avec, au soprano, la formule de récitation liturgique de ce cantique. Le choral final conclut l'œuvre par une particularité au sein de l'ensemble de la production des cantates: le motif syncopé des trompettes du chœur initial revient entre chaque vers.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

J'AI REMIS DANS LE CŒUR ET L'ÂME DE DIEU

Le livret de cette cantate pour la Septuagésime, créée le 28 janvier 1725, est consacré à la première épître de Saint-Paul aux Corinthiens, 9, avec la parabole de la victoire à la course des chrétiens ainsi qu'à l'évangile de Matthieu, 9, avec la parabole des ouvriers envoyés à la vigne et suit le cantique en douze strophes *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* de Paul Gerhardt (1607-1676), pasteur à Brandebourg puis à Berlin et l'un des auteurs de cantiques les plus importants de l'église évangélique. Il s'agit d'un cantique qui évoque la confiance absolue en dieu et à la soumission tranquille à sa volonté et à sa main. Le choix du cantique pour la cantate de ce dimanche surprend moins au point de vue littéraire qu'au point de vue musical: il s'agit de la mélodie bien connue *Was mein Gott will, das gescheh allzeit* [Que la volonté de mon dieu soit toujours faite], fondation de la cantate éponyme BWV 111 qui avait été entendue le dimanche précédent. Sinon, il semble que Bach et ses librettistes aient évité de répéter une mélodie à l'intérieur du cycle de cantates.

Manifestement, cette situation n'est pas fortuite. Bach s'est senti obligé de reprendre la mélodie dans cette cantate et de la traiter de manière totalement différente. Cela s'applique avant tout au chœur initial et il semble que Bach se soit livré ici à une expérience compositionnelle: le mouvement repose sur la même structure formelle que le chœur initial de la cantate BWV 111, compte le même nombre de mesures (136), et non seulement le *cantus firmus* se trouve ici encore exprimé en valeurs longues au soprano, mais les sections du chœur à chaque vers sont identiques: elles débutent au même endroit, à la dix-septième mesure, et ont exactement la même longueur. Sinon, tout est différent, bien sûr: le premier mouvement de la cantate BWV 92 possède un caractère propre et est, par rapport au texte, retenu, comme tourné vers l'intérieur. Le climat sonore est caractérisé par les deux hautbois d'amour avec leur charmante sonorité voilée qui ici, se font entendre en opposition avec la mélodie du choral de manière tout à fait indépendante. Ils sont thématiquement autonomes par rapport aux cordes et terminent par un motif délicat, à l'allure légèrement dansante. Les hautbois marquent de leur empreinte les longs passages instrumentaux et constituent le fondement thématique pour les voix inférieures du chœur.

Bach s'est soucié de diversité tout au long de la cantate inhabituellement longue et composée de neuf mouvements et a illustré le texte, là où il s'y prêtait, d'images musicales évocatrices. Cela s'applique avant tout au récitatif de basse dans lequel le texte (et ainsi la musique) fait alterner vers originaux du choral et sections en récitatif libre qui offrent des possibilités d'imagerie sonore. Ainsi, Bach à l'endroit où l'on entend « mit grausen Knallen die

Berge une die Hgel fallen» [Dans de grands craquements, les montagnes et les collines s'écroulent], fait rapidement passer le continuo au registre grave au moyen d'une marche harmonique, un effet qui n'est pas sans rappeler le passage dans la *Passion Saint-Jean* et la *Passion selon Saint-Matthieu* où le rideau du Temple se déchire en deux. Plus loin, alors qu'une image poétique contenue dans le texte évoque le danger d'être jeté à l'eau et de s'y noyer, le continuo évoque, par un motif tournant perpétuellement sur lui-même, le motif des vagues. Le texte est tout aussi évocateur dans l'air de ténor, «Seht, seht, wie reißt, wie bricht, wie fällt» [Vois, vois, comme tout se rompt, se brise, s'affaisse], où la déchirure, la brisure et la chute sont non seulement évoquées par des tournures mélodiques bizarres à la voix mais également par une partie orchestrale rythmiquement discontinue, «déchirée» par des silences qui s'applique également aux mots de «Lasst Satan wten, rasen, krachen» [Laisse Satan furieux, rageur crouler]. Le choral d'alto qui suit et qui repose sur la stance du cantique laissée telle quelle, établit avec son ton retenu, un contraste avec l'air de ténor extroverti qui le précédait. Un trio, thématiquement indépendant, composé des parties dialogues des deux hautbois d'amour et de la basse continue est entouré par la mélodie du choral aux voix comme joué à l'orgue, sans faire allusion au contenu du texte à l'exception du mot «traurig» [triste] dans le vers final comment par un passage chromatique par les deux instruments à vent. L'air de basse fait à nouveau usage de l'imagerie musicale : le mugissement du vent en tempête, une métaphore du malheur que le chrétien peut rencontrer au cours de sa vie, est représenté par un mouvement perpétuel au continuo et au chœur.

Dans le récitatif suivant, le librettiste de Bach a inséré, comme dans le second mouvement, une nouvelle strophe au livret. Bach procède différemment ici : il confie le récitatif aux quatre voix solistes se succédant dans l'ordre suivant : basse, ténor, alto et soprano et expose le choral par les quatre voix. Les mots conclusifs exprimés par le soprano, «und ich kann bei gedämpften Seiten dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten» [Et je peux préparer un nouveau chant avec les cordes en sourdine au Prince de paix] mènent à l'air pour soprano. Ici, l'allusion du poète aux «cordes en sourdine» semble moins motivée par le contexte du contenu que par la délicate réalisation du mouvement suivant : Bach fait effectivement jouer les cordes de manière «assourdie», en *pizzicato*, et renonce également à l'accord de basse général à l'orgue. Sur ce fond sonore, le hautbois d'amour flotte comme un chalumeau de berger sur la métaphore du début du texte avec son thème enjoué et dansant et ses sauts intervalles de sixte et de septième puis le soprano se mle à lui pour un duo tout de chaleur et d'intériorité.

Le choral conclusif à quatre voix avec ses fins de vers joliment ornées est dominé par un sentiment de simplicité.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130 SEIGNEUR DIEU, NOUS TE LOUONS TOUS

La cantate *Herr Gott, dich loben alle wir*, a été composée pour la fête de Saint-Michel en 1724. Cette fête survient le 29 septembre et est en l'honneur de l'archange Saint Michel et de tous les anges. Le point central du contenu est représenté par la lecture de l'Apocalypse selon Saint-Jean, 12, 7 à 12, sur la bataille entre les divinités contre les puissances démoniaques dans laquelle Michel et les

anges gagnent contre « l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier ». Le cantique sur lequel repose la cantate était, dans la tradition protestante, le chant de Saint Michel. Le texte est une mise en vers du poème en latin composé par Philipp Melancthon (1497-1560), un proche de Luther, réalisée par le savant de Wittenberg, Paul Eber (1511-1569). La mélodie est du compositeur de psaumes bien connu Loys Bourgeois (vers 1510 - après 1560) du cercle du réformateur de Genève Johannes Calvin. Le contenu insiste sur l'amour de dieu et ses remerciements aux anges, les protecteurs héroïques des chrétiens contre « la colère et la puissance de Satan » [Satans Grimm und Macht], comme gardiens et secours face au danger. Le recours au texte de l'épître est quelque peu indirect dans l'air « Der alte Drache brennt vor Neid » [Le vieux dragon est consumé par la jalousie].

Le chœur initial présente une musique grandiose à l'ambiance festive en accord avec le contenu du texte évoquant les louanges et les remerciements, inspiré également par l'image des anges planant autour du trône de dieu et par la représentation traditionnelle du chœur des anges le louant. Il laisse la place à l'image sonore de la confrontation de trois groupes instrumentaux dans la tradition des chœurs multiples du 17^e siècle : les cordes, un trio de hautbois et un ensemble de trompettes et de timbales s'affrontent avec chacun leur matériau thématique et jouent leurs motifs, l'un contre l'autre. Les cordes sont caractérisées par des doubles-croches affairées pouvant représenter les anges en mouvement autour du trône ; les hautbois se meuvent plus lentement, à la croche, et reprennent souvent, en écho, des motifs des deux autres groupes instru-

mentaux ; les trompettes et les timbales, symbole de dominance à l'époque de Bach et qui ne pouvaient manquer de rappeler qu'il s'agissait de vénérer le seigneur céleste, couronnent l'image sonore avec des motifs en accords parfaits évocateurs, soutenus par des coups de timbales. Les quatre strophes apparaissent, comme souvent dans les chœurs initiaux de ce cycle de cantates, avec un *cantus firmus* exposé par des longues valeurs de notes au soprano. Les trois autres voix forment un mouvement, motiviquement indépendant, qui illustre avec des coloratures opulentes les mots de « loben » [louons], « danken » [remercions] ainsi que « schweben » [planent].

L'air de basse « Der alte Drache brennt von Neid » [Le vieux dragon est consumé par la jalousie] qui, à l'exception du continuo, n'est accompagné que par les trompettes et les timbales, est un joyau comme l'assemblée au service religieux de Leipzig n'en avait encore jamais entendu. Les trompettes retentissent dans la bataille contre « le vieux dragon » alors que la mélodie en accords parfaits du premier vers de l'air fait allusion à une mélodie militaire alors bien connue. À côté du ton héroïque de la basse, la première trompette brille avec des coloratures hautement virtuoses.

Le récitatif en duo « Wohl aber uns » [Bien pour nous] établit avec la douceur des sonorités du soprano et du ténor un contraste significatif. L'assemblée à l'époque de Bach connaissait bien la bible et était bien davantage familière avec le contenu de celle-ci que la plupart de ses fervents d'aujourd'hui. On entend ainsi deux exemples tirés de l'Ancien Testament du rôle protecteur des anges : Daniel dans la fosse aux lions et les hommes dans la fournaise, tirés du Livre de Daniel, chapitres 6 et 3, deux

preuves de l'étonnant sauvetage des mains des ennemis de Dieu et de la sauvegarde face à une mort certaine.

L'air de ténor «Lass, o Fürst der Cherubinen» [Laisse, ô Prince des chérubins], accompagné par une flûte solo est, au point de vue du contenu, une prière et surprend par sa légèreté et son ton dansant et une certaine élégance à la mode. Il s'agit d'une gavotte stylisée qui a pu rappeler aux connaisseurs parmi l'assemblée que le Cantor de l'Église Saint-Thomas avait été, peu auparavant, chef d'orchestre. L'allusion du texte aux mots de «Elias Wagen» [Le char d'Élie] renvoie au récit du Second Livre des Rois, chapitre 2, alors que la mort épargne le prophète Élie qui est enlevé au ciel dans un char de feu.

Le choral final, dont la mélodie repose ici sur un rythme ternaire, unit le chœur et l'orchestre en un chant de louange et une prière où chaque vers est couronné, à sa fin, par une fanfare des trompettes et des timbales.

© Klaus Hofmann 2006

NOTES DE LA PRODUCTION

JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

Le matériel original de cette cantate comprend la partition d'orchestre de la main de Bach, conservée à la Bibliothèque nationale de Berlin (Mus.ms Bach P874) et les parties instrumentales séparées (non-numérotées) à la Bach Archive de Leipzig. Un aspect qui doit être considéré dans l'interprétation de cette œuvre est l'indication «Violoncello piccolo solo» dans le quatrième mouvement de la partition d'orchestre. On ne sait pour quel instrument se destinait cette partie et le lien entre le «violoncelle

piccolo» et la «viola pomposa» que Bach aurait lui-même construit est également incertain. Par contre, ce qui est certain à propos de cette partie est qu'elle fut tenue non pas par un violoncelliste mais par un premier violon qui dut, à cet endroit, changer d'instrument. Il est ainsi permis de croire que le «violoncello piccolo» est un instrument à cinq cordes, joué sur le bras et similaire à un alto. Pour cet enregistrement, nous avons utilisé un petit violoncelle à cinq cordes.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

Cette œuvre nous est principalement parvenue sous la forme d'une partition d'orchestre de la main de Bach conservée à la Bibliothèque nationale de Berlin (Mus.ms Bach P873) et de parties instrumentales (non-numérotées) à la Bach Archive de Leipzig. Les problèmes liés à l'interprétation de cette œuvre concernent le texte au début de l'air de basse (sixième mouvement). Dans la partition d'orchestre, les voix apparaissent tout au long avec «Stürmen von den rauhen Winden», mais dans les parties instrumentales, Bach a remplacé «Stürmen» par «Brausen» (qui signifie également «mugir») au début du texte copié. Il est permis de penser que Bach a souhaité ici éviter un long passage en colorature sur la voyelle «u». Mais le mot «Stürmen» n'a pas été enlevé du texte, ayant pour résultat que les deux mots différents sont repris dans l'édition des *Œuvres complètes de Bach*. Puisque la correction a été faite par Bach lui-même, nous avons opté pour «Brausen».

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

Le matériel en relation avec cette œuvre est dispersé à travers un grand nombre de bibliothèques et de collections privées. Le manuscrit même de Bach de la partition d'orchestre est dans la Collection Schmieder à Nuremberg et les parties instrumentales, incluant des fragments, font partie de quatorze collections en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, en Autriche, en Suisse et aux États-Unis. Il nous a donc été impossible de rassembler tout le matériel pour la préparation de cette interprétation mais le détail de ce matériel est contenu dans le rapport (I/30) de l'éditeur de l'édition des *Œuvres complètes de Bach*, Marianne Helms.

L'un des problèmes liés à l'interprétation de cette œuvre concerne la partie de continuo du cinquième mouvement. La partie transposée de continuo pour orgue est divisée en trois fragments (a, b et c). B et c sont conservés dans des collections à Francfort et à Chur en Suisse. Le fragment b comprend les troisième et quatrième mouvements alors que le cinquième mouvement comporte l'indication « tacet ». De plus, la partie de continuo (non-transposée) conservée au Musée Bach à Eisenach porte la mention « pizzicato » (probablement de la main même de Bach). Il y a donc une forte possibilité pour que l'orgue n'ait pas été utilisé du tout pour cet aria et que celui-ci ait été joué *pizzicato* par les instruments à cordes de la section du continuo. Après que le combat contre le « vieux dragon » du troisième mouvement se soit terminé, l'air donne une impression de légèreté qui suggère aisément le vol d'Élie vers les cieux.

© Masaaki Suzuki 2006

La chapelle de l'Université pour femmes de Shoin à Kobe a été terminée en mars 1981. Elle a été construite avec l'objectif de devenir un lieu où de nombreux événements musicaux, en particulier des récitals d'orgue, pourraient être présentés. La résonance moyenne dans la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on s'est particulièrement appliqué à ce que les basses fréquences ne résonnent pas trop longtemps. La chapelle qui comprend un orgue construit dans le style baroque français par Marc Garnier accueille de nombreux concerts.

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2006, en était toujours le directeur musical, dans le but de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach et une autre à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Pas-sions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, à Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'en-

semble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en Allemagne. Les enregistrements de la *Passion selon Saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* ont été nommés à leur parution par le magazine britannique *Gramophone* « recommended recordings ». La *Passion selon Saint Jean* a également remporté le prix dans la catégorie « musique chorale des 18 et 19^e siècles » aux Cannes Classical Awards en 2000. Parmi les autres enregistrements du BCJ acclamés par la critique, mentionnons les *Vêpres* de Monteverdi et le *Messie* de Haendel.

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux États-Unis. En 2006, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université

nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

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

Robin Blaze poursuit des études musicales au Magdalen College à Oxford et est boursier du Royal College of Music où en 2006, il était professeur en musique vocale. Il collabore avec plusieurs chefs importants dans le répertoire de la musique ancienne. Il fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin en 2004 et se produit avec plusieurs autres orchestres symphoniques importants ainsi qu'à l'opéra où il compte un grand nombre de rôles à son répertoire.

Le ténor **Jan Kobow** est né à Berlin et étudie d'abord l'orgue et la musique religieuse avant d'entreprendre des études de chant à l'Académie de musique de Hambourg. En 1998, il remporte le premier prix

du Concours international Bach de Leipzig. Il se produit depuis avec les plus grands chefs et les meilleurs ensembles mais il est également fortement intéressé par le lied. Il travaille régulièrement avec l'ensemble vocal Himmlische Cantorey dont il est un membre-fondateur.

Le baryton-base **Dominik Wörner** étudie à Stuttgart, Fribourg et Berne. En 2002, il remporte le premier prix en chant ainsi qu'un prix spécial de

l'Orchestre baroque de Leipzig dans le cadre du 13e Concours international Bach de Leipzig. Il se produit dans le cadre de plusieurs festivals et travaille en compagnie de chefs et d'ensembles prestigieux. Dominik Wörner chante avec l'ensemble de musique baroque Gli Scarlattisti et est également récitaliste de lieder en plus de se consacrer à la musique contemporaine. Il est le fondateur ainsi que le directeur artistique de la série de concert Kirchheimer Konzertwinter.



JESU, NUN SEI GEPREISET, BWV 41

1. [CHORUS]

Jesu, nun sei gepreiset
Zu diesem neuen Jahr
Für dein Güt, uns beweiset
In aller Not und G'fahr,
Daß wir haben erlebt
Die neu fröhliche Zeit,
Die voller Gnaden schwebet
Und ewger Seligkeit;
Daß wir in guter Stille
Das alt Jahr habn erfüllet.
Wir wolln uns dir ergeben
Itzund und immerdar,
Behüt Leib, Seel und Leben
Hinfort durchs ganze Jahr!

2. ARIA *Soprano*

Laß uns, o höchster Gott, **das Jahr vollbringen**,
Damit das Ende so wie dessen Anfang sei.

Es stehe deine Hand uns bei,
Daß künftig bei des Jahres Schluß
Wir bei des Segens Überfluß
Wie itzt ein Halleluja singen.

3. RECITATIVO *Alto*

Ach! deine Hand, dein Segen muß allein
Das A und O, der Anfang und das Ende sein.
Das Leben trägest du in deiner Hand,
Und unsre Tage sind bei dir geschrieben;
Dein Auge steht auf Stadt und Land;
Du zähltest unser Wohl und kennest unser Leiden,
Ach! gib von beiden,
Was deine Weisheit will,
worzu dich dein Erbarmen angetrieben.

4. ARIA *Tenore*

Woferne du den edlen Frieden
Vor unsern Leib und Stand beschieden,
So laß der Seele doch **dein selig machend Wort**.
Wenn uns dies Heil begegnet,
So sind wir hier gesegnet
Und Auserwählte dort!

1. [CHORUS]

Jesus, now be praised
At this new year
For your goodness, proved to us
In all our peril and danger,
So that we have experienced
The new, happy time
That hovers, full of mercy
And of eternal blessedness;
So that we in good peace
Have fulfilled the old year.
We want to devote ourselves to you
Now and forever,
Protect our body, soul and life
Henceforth through the entire year!

2. ARIA *Soprano*

Let us, O supreme God, **complete the year**,
So its end will be like its beginning.
May your hand remain with us
So that in the future, at the year's end,
We may, with an abundance of blessings,
Sing, as now, Hallelujah.

3. RECITATIVO *Alto*

Oh! your hand, your blessing alone
Must be alpha and omega, beginning and end.
You bear our life in your hand,
And our days are written down with you
Your eye falls upon both town and country;
You count our blessings and know our sorrows,
Oh! Give us both,
As your wisdom desires,
wherever your mercy has suggested.

4. ARIA *Tenore*

As you have ordained noble peace
For our bodies and situation,
Give the soul **your word that makes us blessed**.
If we encounter this salvation,
We shall be blessed here [on earth]
And the chosen people there [in heaven]!

[5] 5. RECITATIVO [& CHORAL] *Basso*

Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
Zu unserm Schaden wacht
Und unsre Ruhe will verstören,
So wollest du, o Herre Gott, erhören,
Wenn wir in heiliger Gemeinde beten:
Chor: Den Satan unter unsre Füße treten.
Basso: So bleiben wir zu deinem Ruhm
Dein auserwähltes Eigentum
Und können auch nach Kreuz und Leiden
Zur Herrlichkeit von hinnen scheiden.

[6] 6. CHORAL

Dein ist allein die Ehre,
Dein ist allein der Ruhm;
Geduld im Kreuz uns lehre,
Regier all unser Tun,
Bis wir fröhlich abscheiden
Ins ewig Himmelreich,
Zu wahren Fried und Freude,
Den Heiligen Gottes gleich.
Indes machs mit uns allen
Nach deinem Wohlgefallen:
Solchs singet heut ohn Scherzen
Die christgläubige Schar
Und wünscht mit Mund und Herzen
Ein seligs neues Jahr.

5. RECITATIVE [& CHORALE] *Bass*

Yet because the enemy day and night
Pays heed to our harm
And wishes to disturb our peace,
May you, o Lord God, listen to us,
When we pray in our holy gatherings:
Chorus: May Satan be trodden under our feet.
Bass: So we remain, for your glory,
Your chosen property
And we can, after the cross and suffering,
Depart to glory from this place.

6. CHORALE

Yours alone is the honour,
Yours alone is the glory;
Teach us patience in the cross,
Determine all of our deeds,
Until we depart in joy
Towards the eternal kingdom of heaven,
To true peace and joy,
Like the saints of God.
Meanwhile proceed with us all
According to your desire:
This is what is sung today, without joking,
By all the faithful Christians
Wishing with their mouths and hearts
For a blessed new year.

ICH HAB IN GOTTES HERZ UND SINN, BWV 92

[7] 1. [CHORUS]

Ich hab in Gottes Herz und Sinn
Mein Herz und Sinn ergeben,
Was böse scheint, ist mein Gewinn,
Der Tod selbst ist mein Leben.
Ich bin ein Sohn des, der den Thron
Des Himmels aufgezogen;
Ob er gleich schlägt und Kreuz auflegt,
Bleibt doch sein Herz gewogen.

1. [CHORUS]

To God's heart and mind
I have surrendered my own heart and mind
What appears evil is my profit,
Death itself is my life.
I am a son of the one who
Opened up the throne of heaven;
Even if he strikes me and imposes the cross on me,
His heart remains favourably inclined.

[8] 2. RECITATIVO *Basso*

Es kann mir fehlen nimmermehr!

Es müssen eh'r

Wie selbst der treue Zeuge spricht,
Mit Prasseln und mit grausam Knallen

Die Berge und die Hügel fallen:

Mein Heiland aber trüget nicht,

Mein Vater muß mich lieben.

Durch Jesu rotes Blut bin ich in seine Hand geschrieben;

Er schützt mich doch!

Wenn er mich auch gleich wirft ins Meer,

So lebt der Herr auf großen Wassern noch,

Der hat mir selbst mein Leben zugeteilt,

Drum werden sie mich nicht ersäufen.

Wenn mich die Wellen schon ergreifen

Und ihre Wut mit mir zum Abgrund eilt,

So will er mich nur üben,

Ob ich an Jonam werde denken,

Ob ich den Sinn mit Petro auf ihn werde lenken.

Er will mich stark im Glauben machen,

Er will vor meine Seele wachen

Und mein Gemüt,

Das immer wankt und weicht

In seiner Güt,

Der an Beständigkeit nichts gleicht,

Gewöhnen, fest zu stehen.

Mein Fuß soll fest

Bis an der Tage letzten Rest

Sich hier auf diesen Felsen gründen.

Halt ich denn Stand,

Und lasse mich in felsenfestem Glauben finden,

Weiß seine Hand,

Die er mir schon vom Himmel beut,

Zu rechter Zeit

Mich wieder zu erhöhen.

[9] 3. ARIA *Tenore*

Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt,

Was Gottes starker Arm nicht hält.

Seht aber fest und unbeweglich prangen,

Was unser Held mit seiner Macht umfangen.

Laßt Satan wüten, rasen, krachen,

Der starke Gott wird uns unüberwindlich machen.

2. RECITATIVE *Bass*

I cannot ever want for anything again!

Before that,

As the true witness himself relates,
The mountains and the hills must fall

With cracking and terrible crashing:

But my saviour will not deceive me.

My Father must love me.

Through Jesus' red blood I am written in his hand;

He will for sure protect me!

Even if he immediately casts me into the sea,

The Lord lives on in the great waters,

He who himself gave me my life,

And thus they [the waters] will not drown me.

If the waves already seize me

And their rage hastens with me towards the abyss,

He only wishes to test me,

Whether I shall think of Jonah,

Whether I shall turn my mind to him, like Peter,

He wants to make me strong in faith,

He wants to guard my soul

And he wants my spirit,

Which always hesitates and yields,

In His goodness,

In durability incomparable,

To become accustomed to standing firm.

My foot shall firmly,

Until the last remains of my days,

Be planted on this rock.

If I stand firm,

And let myself be found with faith as firm as a rock,

His hand,

Which He extends to me from heaven,

At the right time,

Knows how to raise me up once more.

3. ARIA *Tenor*

See, see, how that which is not held by God's strong arm

Is torn, how it breaks and falls.

But see the firm and immobile splendour of that

Which our hero has embraced with his power.

Satan may be enraged and furious, and make noise,

The strong God will make us invincible.

[10] 4. CHORAL *Alto*

Zudem ist Weisheit und Verstand
Bei ihm ohn alle Maßen,
Zeit, Ort und Stund ist ihm bekannt,
Zu tun und auch zu lassen.
Er weiß, wenn Freud, er weiß, wenn Leid
Uns, seinen Kindern, diene,
Und was er tut, ist alles gut,
Ob's noch so traurig schiene.

[11] 5. RECITATIVO *Tenore*

Wir wollen nun nicht länger zagen
Und uns mit Fleisch und Blut,
Weil wir in Gottes Hut,
So furchtsam wie bisher befragen.
Ich denke dran,
Wie Jesus nicht gefürcht' das tausendfache Leiden;
Er sah es an
Als eine Quelle ewger Freuden.
Und dir, mein Christ,
Wird deine Angst und Qual, dein bitter Kreuz und Pein
Um Jesu willen Heil und Zucker sein.
Vertraue Gottes Huld
Und merke noch, was nötig ist:
Geduld! Geduld!

[12] 6. ARIA *Basso*

Das Brausen von den rauhen Winden
Macht, daß wir volle Ähren finden.
Des Kreuzes Ungestüm schafft bei den Christen Frucht,
Drum laßt uns alle unser Leben
Dem weisen Herrscher ganz ergeben.
Küßt seines Sohnes Hand, verehrt die treue Zucht.

[13] 7. RECITATIVO [& CHORAL]

Soprano, Alto, Tenore, Basso
Ei nun, mein Gott, so fall ich dir
Getrost in deine Hände.

Basso: So spricht der Gott gelassne Geist,
Wenn er des Heilands Brudersinn
Und Gottes Treue gläubig preist.
Nimm mich, und mache es mit mir
Bis an mein letztes Ende.

4. CHORALE *Alto*

Moreover wisdom and understanding
Are His, beyond measure,
Time, place and hour are known to Him,
To do, or also to let be.
He knows when joy, he knows when suffering
Will best serve us, His children,
And everything that He does is good,
However sad it may appear.

5. RECITATIVE *Tenor*

We do not wish to be afraid any longer,
And concern ourselves with flesh and blood,
As fearfully as hitherto,
As we are in God's protection.
I think of it,
How Jesus did not fear the thousandfold suffering;
He regarded it
As a source of eternal joy.
And as for you, my Christian,
Your anguish and torment, your bitter cross and pain
Will for Jesus's sake be salvation and sugar.
Trust God's mercy
And notice what is necessary:
Patience! Patience!

6. ARIA *Bass*

The howling of the rough winds
Makes it possible for us to find full ears of corn.
The cross's recklessness bears fruit in the Christian,
Therefore let us, all through our life,
Devote ourselves entirely to the wise ruler.
Kiss His Son's hand, honour the true discipline.

7. RECITATIVE [& CHORALE]

Soprano, Alto, Tenor, Bass
And now, my God, I fall
In comfort into your hands.

Bass: Thus speaks the soul that has left itself to God,
When it faithfully praises
The Saviour's brotherly love and God's constancy.
Take me, and govern me
Until my last end.

Tenore: Ich weiß gewiß,
Daß ich ohnfehlbar selig bin,
Wenn meine Not und mein Bekümmernis
Von dir so wird geendigt werden:

**Wie du wohl weißt, daß meinem Geist
Dadurch sein Nutz entstehe,**

Alto: Daß schon auf dieser Erden,
Dem Satan zum Verdruß,
Dein Himmelreich sich in mir zeigen muß
**Und deine Ehr je mehr und mehr
Sich in ihr selbst erhöhe,**

Soprano: So kann mein Herz nach deinem Willen
Sich, o mein Jesu, selig stillen,
Und ich kann bei gedämpften Saiten
Dem Friedensfürst ein neues Lied bereiten.

[14] 8. ARIA *Soprano*

Meinem Hirten bleib ich treu.
Will er mir den Kreuzkelch füllen,
Ruh ich ganz in seinem Willen,
Er steht mir im Leiden bei.
Es wird dennoch, nach dem Weinen,
Jesu Sonne wieder scheinen.
Meinem Hirten bleib ich treu.
Jesu leb ich, der wird walten,
Freu dich, Herz, du sollst erkalten,
Jesu hat genug getan.
Amen: Vater, nimm mich an!

[15] 9. CHORAL

Soll ich denn auch des Todes Weg
Und finstre Straße reisen,
Wohlan! ich tret auf Bahn und Steg,
Den mir dein Augen weisen.
Du bist mein Hirt, der alles wird
Zu solchem Ende kehren,
Daß ich einmal in deinem Saal
Dich ewig möge ehren.

Tenor: I know for certain
That I am unmistakably blessed,
When my need and my torment
Are in this way ended by You:
**For you well know that my spirit
Benefits from Your actions.**

Alto: That already here on earth,
To the vexation of Satan,
Heaven must show itself in me
**And Your honour may increasingly
Be raised up in itself,**

Soprano: So my heart can, according to Your will,
Calm itself blessedly, o my Jesus,
And, with muted strings, I can
Prepare a new song for the Prince of Peace.

8. ARIA *Soprano*

I shall remain faithful to my shepherd.
If he chooses to fill a cup of suffering for me,
I shall rest completely in His will,
He accompanies me in sorrow.
And yet, after the crying,
Jesus' sun will shine again.
I shall remain faithful to my shepherd.
I live [for] Jesus, He will rule,
Rejoice, heart, even though you may grow cold,
Jesus has done enough.
Amen: Father, accept me!

9. CHORALE

If then I should travel the way of death
And pass along a dark road,
So be it! I shall tread the way and the path,
That Your eyes indicate for me.
You are my shepherd, who will
Turn everything to such an end
That once I may honour You
Forever in Your hall.

HERR GOTT, DICH LOBEN ALLE WIR, BWV 130

[16] 1. [CHORUS]

Herr Gott, dich loben alle wir
Und sollen billig danken dir
Für dein Geschöpf der Engel schon,
Die um dich schwebn um deinen Thron.

[17] 2. RECITATIVO *Alto*

Ihr heller Glanz und hohe Weisheit zeigt,
Wie Gott sich zu uns Menschen neigt,
Der solche Helden, solche Waffen
Vor uns geschaffen.
Sie ruhen ihm zu Ehren nicht;
Ihr ganzer Fleiß ist nur dahin gerichtet,
**Daß sie, Herr Christe, um dich sein
Und um dein armes Häuflein:**
Wie nötig ist doch diese Wacht
Bei Satans Grimm und Macht?

[18] 3. ARIA *Basso*

Der alte Drache brennt vor Neid
Und dichtet stets auf neues Leid,
Daß er das kleine Häuflein trennet.
Er tilgte gern, was Gottes ist,
Bald braucht er List,
Weil er nicht Rast noch Ruhe kennet.

[19] 4. RECITATIVO *Soprano, Tenore*

Wohl aber uns, daß Tag und Nacht
Die Schar der Engel wacht,
Des Satans Anschlag zu zerstören!
Ein Daniel, so unter Löwen sitzt,
Erfährt, wie ihn die Hand des Engels schützt.
Wenn dort die Glut
In Babels Ofen keinen Schaden tut,
So lassen Gläubige ein Danklied hören,
So stellt sich in Gefahr
Noch itzt der Engel Hülfe dar.

[20] 5. ARIA *Tenore*

Laß, o Fürst der Cherubinen,
Dieser Helden hohe Schar immerdar
Deine Gläubigen bedienen;

1. [CHORUS]

Lord God, we all praise You
And shall appropriately thank you
For creating the angels
Who hover around Your throne.

2. RECITATIVO *Alto*

Their bright radiance and great wisdom shows
How God inclines Himself to us mortals,
He who has created for us
Such heroes, such weapons.
They do not rest from praising Him;
Their entire diligence serves this purpose,
**So that they, Lord Christ, may be with You
And around Your poor people:**
How necessary, indeed, is this alertness
Faced with Satan's anger and strength?

3. ARIA *Bass*

The old dragon is consumed with envy
And is always planning new sorrows,
So that he may divide the little throng
He would willingly eradicate that which is God's
He will soon use cunning,
For he knows neither rest nor peace.

4. RECITATIVO *Soprano, Tenor*

But it is good for us, who by day and night
Are watched over by the flock of angels,
To destroy Satan's assault!
A Daniel, who sits among the lions,
Will experience how the angel's hand protects him.
If the fire
In the ovens of Babel does no harm,
Then may the faithful hear a song of praise,
For even in danger now
The angels' help manifests itself.

5. ARIA *Tenor*

Permit, o prince of the cherubim,
The exalted throng of this hero always
To be of service to Your faithful;

Daß sie auf Elias Wagen
Sie zu dir gen Himmel tragen.

[21] 6. CHORAL

Darum wir billig loben dich
Und danken dir, Gott, ewiglich,
Wie auch der lieben Engel Schar
Dich preisen heut und immerdar.
Und bitten dich, wollst allezeit
Dieselben heißen sein bereit,
Zu schützen deine kleine Herd,
So hält dein göttlichs Wort in Wert.

So that, on Elijah's chariot,
They can carry them up to you in heaven.

6. CHORALE

Therefore we justly praise You
And thank You, God, forever.
Just as the host of dear angels
Praises You today and eternally.
And we ask you at all times
To request them [the angels] to be ready
To protect Your small flock,
So that it may keep Your divine word precious.

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano:

Alto:

Tenore:

Basso:

Yukari Nonoshita, Minae Fujisaki, Yoshie Hida

Makiko Yamashita [solo in BWV 92/7], Tamaki Suzuki, Sumihito Uesugi

Jan Kobow, Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi

Dominik Wörner, Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

Orchestra

Tromba (Trumpet):

Timpani:

Flauto traverso:

Oboe / Oboe d'amore* :

Violino I:

Violino II:

Viola:

Toshio Shimada, Osamu Kumashiro, Ayako Murata

Takaaki Kondo

Liliko Maeda

Masamitsu San'nomiya*, Yukari Maehashi, Atsuko Ozaki*

Natsumi Wakamatsu [leader], Paul Herrera, Yuko Takeshima

Azumi Takada, Yuko Araki, Yukie Yamaguchi

Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Continuo:

Violoncello / Violoncello piccolo: Hidemi Suzuki

Violone (8' & 16'): Seiji Nishizawa

Fagotto: Kiyotaka Dosaka

Cembalo: Masaaki Suzuki

Organo: Masato Suzuki

The music on this Hybrid SACD can be played back in stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC.

NEC

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

RECORDING DATA

Recorded in April 2005 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Bastian Schick

Recording equipment: Neumann microphones; RME microphone pre-amplifier; Pro Tools HD recorder, Stax headphones

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2006, © Masaaki Suzuki 2006

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph: Koichi Miura

Bach Collegium Japan photography: Koichi Miura

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

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1541 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga



Yukari Nonoshita – Robin Blaze
Jan Kobow – Dominik Woerner