BIS

Johann Sebastian Bach

BACH COLLEGIUM JAPAN

Masaaki Suzuki

50

Man singet mit Freuden

CANTATAS ▸49 ▸145 ▸149 ▸174

SUPER AUDIO CD

BACH, Johann Sebastian (1685–1750)

Cantatas 50 · Leipzig 1726–29

Man singet mit Freuden vom Sieg, BWV 149 — 18'58

Kantate zum Michaelis (29. September 1728)
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [1] Psalm 118,15–16; [7] Martin Schalling 1569
Tromba I, II, III, Timpani, Oboe I, II, III, Bassono, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

1. 1. Coro. *Man singet mit Freuden vom Sieg* … — 4'31
2. 2. Aria (Basso). *Kraft und Stärke sei gesungen* … — 2'40
3. 3. Recitativo (Alto). *Ich fürchte mich* … — 0'41
4. 4. Aria (Soprano). *Gottes Engel weichen nie* … — 5'19
5. 5. Recitativo (Tenore). *Ich danke dir* … — 0'37
6. 6. Aria (Alto, Tenore). *Seid wachsam, ihr heiligen Wächter* … — 3'21
7. 7. Chorale. *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* … — 1'32

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145 — 9'17

Kantate zum 3. Ostertag (19. April 1729)
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [5] Nikolaus Herman 1560
Tromba, Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

8. 1. Duetto (Tenore, Soprano). *Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen* … — 3'15
9. 2. Recitativo (Tenore). *Nun fordre, Moses, wie du willt* … — 1'01
10. 3. Aria (Basso). *Merke, mein Herze, beständig nur dies* … — 3'23
11. 4. Recitativo (Soprano). *Mein Jesus lebt* … — 0'52
12. 5. Choral. *Drum wir auch billig fröhlich sein* … — 0'37

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174 — 20'57

Kantate zum 2. Pfingstfesttag (6. Juni 1729)
Text: Christian Friedrich Henrici (Picander) 1728; [5] Martin Schalling 1569
Corno da caccia I, II, Oboe I, II, Taille, Violino ripieno I, II, Viola ripiena, Violino concertato I, II, III, Viola concertata I, II, III, Violoncello concertato I, II, III, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Bassono, Violone, Organo, Continuo

13 1. Sinfonia — 5'49
14 2. Aria (Alto). *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* … — 8'19
15 3. Recitativo (Tenore). *O Liebe, welcher keine gleich!* … — 1'20
16 4. Aria (Basso). *Greifet zu* … — 3'48
17 5. Choral. *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* … — 1'25

Ich geh und suche mit Verlangen, BWV 49 — 24'21

Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis (3. November 1726)
Text: anon; [6] Philipp Nicolai 1599
Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Basso, Organo obbligato, Continuo

18 1. Sinfonia — 6'09
19 2. Aria (Basso). *Ich geh und suche mit Verlangen* … — 5'26
20 3. Recitativo (Soprano, Basso). *Mein Mahl ist zubereit'* … — 1'58
21 4. Aria (Soprano). *Ich bin herrlich, ich bin schön* … — 4'31
22 5. Recitativo (Soprano, Basso). *Mein Glaube hat mich selbst so angezogen* … — 1'23
23 6. Duetto [e Choral] (Soprano, Basso). *Dich hab ich je und je geliebet* … — 4'38

TT: 74'57

Bach Collegium Japan *directed by* Masaaki Suzuki

Instrumental & vocal soloists:

Hana Blažíková *soprano* · Robin Blaze *counter-tenor*
Gerd Türk *tenor* · Peter Kooij *bass*

Masamitsu San'nomiya *oboe* · Yukiko Murakami *bassoon*
Ryo Terakado *violin & violoncello da spalla* · Masaaki Suzuki *organ*

Bach Collegium Japan

CHORUS

Soprano:	**Hana Blažíková** · Yoshie Hida · Minae Fujisaki
Alto:	**Robin Blaze** · Hiroya Aoki · Tamaki Suzuki
Tenore:	**Gerd Türk** · Hiroto Ishikawa · Yosuke Taniguchi
Basso:	**Peter Kooij** · Chiyuki Urano · Daisuke Fujii

ORCHESTRA

Tromba I, II, III:	Jean-François Madeuf · Gilles Rapin · Jean-Charles Denis
Timpani:	Robert Howes
Flauto traverso:	Kiyomi Suga
Oboe I, II, III / Oboe d'amore* I, II:	Masamitsu San'nomiya* · Ayaka Mori · Atsuko Ozaki*
Bassono:	Yukiko Murakami
Violino I:	Ryo Terakado *leader* · Azumi Takada · Mika Akiha · Shiho Hiromi
Violino II:	Natsumi Wakamatsu · Yuko Araki · Yukie Yamaguchi
Viola:	Yoshiko Morita · Hiroshi Narita
Violoncello piccolo:	Ryo Terakado (playing a 'violoncello da spalla'[1]) [BWV 49]
Organo obbligato:	Masaaki Suzuki [BWV 49]

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki · Takashi Kaketa · Koji Takahashi [BWV 174]
Violone:	Shigeru Sakurai
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

Sinfonia, BWV 174/1

Corno da caccia I, II:	Jean-François Madeuf · Jean-Charles Denis
Oboe I, II, Taille:	Masamitsu San'nomiya · Ayaka Mori · Atsuko Ozaki
Violino I, II ripieno:	Yuko Araki · Yukie Yamaguchi
Viola ripiena:	Shiho Hiromi
Violino I, II, III concertato:	Ryo Terakado · Natsumi Wakamatsu · Azumi Takada
Viola I, II, III concertata:	Yoshiko Morita · Hiroshi Narita · Mika Akiha
Violoncello I, II, III concertato:	Hidemi Suzuki · Takashi Kaketa · Koji Takahashi

Continuo

Bassono:	Yukiko Murakami
Violone:	Shigeru Sakurai
Cembalo:	Masato Suzuki
Organo:	Naoko Imai

[1] See production notes to Volume 39, BIS-SACD-1641

Among the most significant products of Bach research in the twentieth century was the realization that his church cantatas were not – as had long been supposed – composed gradually during his 27 years of work in Leipzig (from 1723 to 1750), but that the vast majority date from his first six years there, in other words between 1723 and 1728–29. At the end of this period, Bach's attention turned to a church year cycle based on cantata texts by the Leipzig poet Christian Friedrich Henrici (1700–64). After studies at Wittenberg University, Henrici – who as a poet used the pseudonym Picander – settled in Leipzig, where he worked in postal and financial administration but also, especially, as the writer of occasional poems. His collaboration with Bach began in 1725, and would soon result in a very important work: the *St Matthew Passion*. Like that work's text, those for the cantata year were specifically intended to be set by Bach. The cantata texts appeared in four volumes that were published quarterly, beginning in June 1728, for the congregation to follow.

Of the roughly sixty cantatas by Bach that will have been performed in the 1728–29 season in the Thomaskirche and Nikolaikirche, only nine have survived (and some of these only in fragmentary form). Three of the cantatas on this disc are among them. In recent decades, the small number of surviving works has given rise to various speculations among Bach scholars that Bach might not have set the year's full complement of texts. Nonetheless, the nine works that have chanced to survive are spread widely throughout the church year, which would suggest that Bach did indeed make a continuous series of settings. Moreover, the quarterly publication of the texts would certainly have been discontinued if Bach's musical settings had not appeared, or had broken off early. We must therefore conclude that some fifty Bach cantatas from 1728–29 have been lost forever.

Among the peculiarities of this cantata year – as we can already discern from Picander's texts – is the relatively concise form. The cantatas generally centre on two arias, linked by one or two recitatives, and a final chorale. A further distinguishing feature is the extremely sparing use of the choir: introductory choruses based on Bible quotations, as we find in many other Leipzig cantatas, are present only in those works destined for major church feasts – and not even in all of these. In addition, the nine surviving works display a peculiarity of a different kind: they contain a larger than average incidence of parody – in other words movements in which Bach did not compose entirely new music for Picander's text, but combined the words with an existing composition. We also find other kinds of borrowing, such as the reuse of earlier instrumental movements as cantata introductions. It was apparently part of Bach's and Picander's plan that the music should contain as much as possible of valuable older pieces and, by integrating them into a cantata year, to give them an enduring function. The three Picander cantatas recorded here, too, display these features.

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten
(The voice of rejoicing and salvation is in the tabernacles of the righteous), BWV 149

This cantata was composed for Michaelmas 1728. Traditionally this falls on 29th September, and commemorates Archangel Michael and all the other angels. It centres on the gospel reading for that day, with the visionary passage – Revelation 12:7–12 – about war in heaven, in which Michael and his angels fight successfully against the great dragon: 'the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world'.

Battle scenes were a popular subject, often depicted in works of art and frequently taken up in the church music of the period as well. Picander's cantata text, too, draws on the gospel reading, although the opening Bible quotation, especially in the German version (Psalm 118:15–16), assumes that the battle is already over: 'Man singet vom Sieg' ('Of victory is sung'). At times the first aria is close to the exact Bible text – the words 'the Lamb, who vanquished and cast out Satan who accused us day and night.' In chapter 12:10 we read: 'for the accuser of our brethren is cast down, which accused them before our God day and night.' Starting with the following recitative, the individual Christian has his say, telling of the personal protection he receives from God's angels. The final strophe, 'Ach Herr, lass dein lieb Engelein' ('Oh Lod, let your dear little angels') by Martin Schalling (1532–1608) – which also concludes Bach's *St John Passion* – looks forward to death and prays for guidance from the angels on the Soul's journey to heaven, intoning a song of praise.

Bach's lively opening chorus strikes a triumphant tone. At the beginning is a trumpet signal that pervades the entire movement and later appears in the vocal parts as well. Here it is combined with words that express the signal's hitherto hidden message: 'Die Rechte des Herrn behält den Sieg.' ('the right hand of the Lord will be victorious') The lively vocal writing conjures up the atmosphere of a victory song so tellingly that one can hardly believe how the music originated. Bach's introductory chorus is in fact a parody, an arrangement of a piece that originally had a very different character: the finale of his birthday tribute to Duke Christian of Sachsen-Weißenfels, the so-called 'Hunt Cantata' (BWV 208, composed in 1713). The movement begins with the words: 'Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden / euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!' ('Ye fairest glances, ye joyful hours / Happiness will always remain associated with you!'); both textually and musically it is entirely attuned to the charms of court life. The reworking to suit the different emotional climate of the new text is a masterstroke in itself. Bach lends the movement splendour by replacing the original pair of horns by three trumpets and timpani, transposing the whole piece from F major to D major and expanding it on every level. Recourse to the birthday music had not, however, been planned from the outset, as is proved by a page of music, preserved by chance, that contains the first draft of the beginning of a wholly different setting of the text. Only while working on the piece, apparently, did it occur to Bach that the psalm text was excellently suited for combination with the finale of the 'Hunt Cantata' of 1713.

Heroic pathos and grandiose sublimity characterize the bass aria – wholly in accordance with the text, which closely resembles the Bible words. The wildly agitated *basso ostinato* can doubtless be understood as an image of the coiled up 'great dragon, that old serpent'. With its mellifluous beauty and beguiling charm, the soprano aria provides the greatest imaginable contrast. From a musical point of view, it is a minuet with the then fashionable polonaise accents. It is possible that this movement also harks back to an earlier composition – something that can be said with greater certainty of the duet 'Seid wachsam, ihr heiligen Wächter' ('Be alert, ye holy guardians') with its idiosyncratic, strikingly triad-influenced bassoon solo. The movement's musical originality is beyond question; perhaps Bach was mindful of the fact that at Michaelmas Leipzig, with its important trade fairs, would be full of visitors from far-away places. For the same reason, he may also have been tempted to show off a little with surprising touches – such as the unex-

pected trumpet and timpani flourish that concludes the chorale verse.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (I live, my heart, for your delight), BWV 145

To judge from the printed edition of Picander's text, this cantata must have been performed on the third Easter day (19th April) in 1729 at the main church service in Leipzig. Neither Bach's score nor the parts used at the first performance have survived; the cantata has come down to us only through a copy made in the nineteenth century, which contains a revised version intended for the first Easter day. In this version, Bach's original is prefaced by two further movements: a four-part chorale verse beginning 'Auf, mein Herz' ('Up, my heart') and a duet followed by a chorale based on Romans 10:9: 'So du mit deinem Munde bekennest Jesum' ('That if thou shalt confess with thy mouth the Lord Jesus). The second of these additional movements comes from an Easter cantata by Georg Philipp Telemann, whilst the introductory chorale movement is by Carl Philipp Emanuel Bach, who was presumably responsible for making the extended version of the cantata during his period as director of music in Hamburg (after 1768).

The gospel passage for Easter Tuesday, Luke 24: 36–47, describes the first appearance of the resurrected Jesus amongst the disciples, who thereby gain the certain knowledge that Jesus is indeed alive. This is Picander's point of reference: the Christian's certainty that Jesus is alive is the determining motif of the cantata, right from the first words of the introductory duet. This duet is in the tradition of classical dialogues between the faithful Soul and Jesus, in which the role of the Soul is (as usual) given to the soprano, but, in a break with convention, the words of Jesus are taken not by a bass but by a tenor. This peculiarity – together with the chamber-music-like structure of the movement – lend credibility to the suggestion that Bach may here have reused an earlier composition, possibly a congratulatory cantata from his Köthen period. It is generally believed that the second aria, too – 'Merke, mein Herze, beständig nur dies' ('Mark, my heart, constantly only this') – is a parody. Its minuet-like character and very bold, simple diction suggest a secular original; perhaps it came from the same source as the opening duet. With the simple concluding chorale, however, Bach's cantata returns to the spiritual sphere in stylistic terms as well: it is a strophe from the well-known Easter hymn *Erschienen ist der herrlich Tag* (*Appeared is the splendid day*) by Nikolaus Herman (1560).

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte (I Love the Highest With All My Heart), BWV 174

This cantata, performed at the Leipzig church service on Whit Monday 1729 (which that year fell on 6th June), must have surprised its listeners with the unusual sonic richness and length of the opening instrumental movement – which, so to speak, takes the place of an introductory chorus. Hardly anyone in the audience will have realized that Bach here had recourse to an earlier composition – the first movement of a piece that had probably been composed while he was in Weimar and which we know today as the *Third Brandenburg Concerto*. For its new context, he added significantly to the instrumental forces required. To the original ensemble (which was already quite large, with three violins, three violas, three cellos and *basso continuo*) he added three horns and a three-part *tutti* section for two violins, viola and three oboes. No fewer than twenty musicians were thus required to perform the movement. The large forces reflect a new situation: Bach had recently assumed the direction of

a student Collegium musicum, and had thereby gained access to a number of skilled instrumentalists for his church music as well.

Picander's text takes the beginning of the gospel passage for that day – 'Also hat Gott die Welt geliebt' ('For God so loved the world'; John 3:16–21) – as a kind of motto: it is about the love of God for mankind and the love of the Christians for God. The first aria tells of this mutual love; here Bach combines the alto voice with two oboes moving in close imitation, also assigning them extended *ritornello* passages. With the addition of the *basso continuo*, the result is a quartet movement that clothes the text in gently rocking *siciliano* melodies, expressing spiritual tranquillity and compassion. By contrast the bass aria, with its incitement to grasp the salvation that faith brings, is characterized by dramatic touches and rhetorical emphasis. The vocal part's lively declamation is powerfully supported by the agile unison of the violins and violas, whose 'knocking' motif of repeated notes insistently underlines the urgency of the text. In the form of a tender prayer, the final chorale – by Martin Schalling (1569) – once more affirms the profession of love for God.

Ich geh und suche mit Verlangen
I go and seek you longingly, BWV 49

Bach's cantata for the twentieth Sunday after Trinity 1726 – 3rd November – includes the word 'Dialogus' in its title, and thus places itself within a long tradition. Each of the two voices plays a role: the bass represents Jesus, the soprano is the faithful Soul. The relationship between these roles is characterized by mediaeval bridal mysticism: Jesus and the Soul meet as bridegroom and bride; this imagery comes from the Song of Solomon. Dialogue texts of this kind are, in a sense, religious love poetry. The unknown librettist took his cue from the gospel passage for that Sunday., Matthew 22:1–14, containing the parable of the royal marriage feast. Admittedly the cantata does not try to interpret this parable, but in a sense takes just its keyword for the enactment of the bridal dialogue – which in its turn can be understood as a sort of sermon: Jesus seeks out the faithful Soul, loves it, draws it close, with the aim of becoming united with it.

Bach has clothed his music in the 'wedding garments' of exquisite scoring. The strings and continuo are joined not only by an organ – to which Bach assigns a brilliant, soloistic role – but also by an *oboe d'amore* ('oboe of love') and, briefly, a *violoncello piccolo*. The work opens with a splendid *concertante* movement for organ and orchestra, arranged from an older concerto – possibly for oboe – by Bach himself, a work that is now lost but has survived in a later revision as a harpsichord concerto (BWV 1053).

In the first aria, the vocal line and organ part, each with its own thematic material, almost stand in mutual opposition – an image of distance and of seeking. The following duet then depicts, in a most beautiful manner and with a subtle reminiscence of the preceding aria, the coming together of the bride and bridegroom. In the soprano aria 'Ich bin herrlich, ich bin schön' ('I am glorious, I am beautiful') it is as if the bride is looking at herself in the mirror, and sees herself dressed with insurpassable beauty in 'Seines Heils Gerechtigkeit' ('The justice of His salvation'). This is also exquisitely accompanied by the sound of the *oboe d'amore* and *violoncello piccolo*, in a movement full of contrapuntal artfulness which includes multiple *stretti* based on the opening of the main theme. The final movement is something that in this period only Johann Sebastian Bach was capable of writing – admittedly encouraged by an excellent text which, in a flash of genius, integrates the final strophe

of the well-known hymn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (*How lovely shines the morning star* by Philipp Nicolai, 1599) into the dialogue process, combining it with newly written poetry. The finale of Bach's cantata is everything at once: final duet, final chorale and organ concerto movement. With its lively figuration, the organ expresses wordlessly what the soprano – as a *cantus firmus* – can say only in words, not in music: 'Wie bin ich doch so herzlich froh!' ('How sincerely happy I am!')

© Klaus Hofmann 2011

Production Notes

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten, BWV 149

The main materials for this cantata are the full score and parts in the hand of Christian Friedrich Penzel, who was one of J.S. Bach's last pupils. The work does not exist in the composer's own hand. In addition to a part marked 'Continuo' there are also three extant parts for *Basso Ripieno*, *Violono grosso* and *Bassono Ripieno*. Therefore, in the second movement in particular, bearing in mind the contents of the text sung, keyboard instruments in the form of organ and harpsichord are complemented by cello, bassoon and in some sections by violone.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145

All the materials connected with the first performance of this work, including the full score as well as the parts, have been lost, and the work has been handed down in the form of a manuscript dating from the early 19th century. At the top of this manuscript is a four-part chorale and a movement based on a Telemann cantata. These do not form part of the work proper and are therefore not included here.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174

A few remarks are in order concerning the unusual combination of stringed instruments used in this cantata. The first movement is to all extents and purposes the same music as the first movement of the *Brandenburg Concerto No. 3*, requiring an ensemble consisting of three violins, three violas and three cellos in the *concertato* role. The other instruments in the orchestra are two horns, two oboes, two violins and one viola as *ripieno*, with the addition of bassoon and violone for the continuo part. The problem from the second movement onwards, with what appears to be standard aria and recitative sections, is that according to the extant parts three cellos seem to be retained in the continuo. In the second movement in particular, three cellos and organ would most likely not balance well with the two *obbligato* oboes, however. We have therefore assumed that the part marked 'continuo' was intended for bassoon and violone and a keyboard instrument other than the organ (i.e. harpsichord), and have also reduced the number of cellos according to the instrumentation in each movement.

© Masaaki Suzuki 2011

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of J.S. Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has ac-

quired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. A highly successful North American tour in 2003, including a concert at Carnegie Hall in New York, has been followed by appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London, and in the autumn of 2008 a high-profile European tour took the BCJ to Madrid, Paris, Brussels and Berlin.

Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale works by Bach, such as the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* which were both selected as *Gramophone*'s 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* also received a Cannes Classical Award in 2000, while in 2008 the recording of the *B minor Mass* received the prestigious French award Diapason d'Or de l'Année and was shortlisted for a *Gramophone* Award. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach. He has remained the ensemble's music director ever since, taking the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA and building up an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned European period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label, featuring Bach's complete works for harpsichord and performances of Bach's cantatas and other choral works with the BCJ, has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'.

Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and head of the early music department, he taught at the Tokyo University of the Arts and Kobe Shoin Women's University until March 2010, and is visiting professor at Yale Institute of Sacred Music. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

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

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

Gerd Türk received his first vocal and musical training as a choir boy at Limburg Cathedral. After studying in Frankfurt am Main, he completed studies of baroque singing and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis under Richard Levitt and René Jacobs, and took part in masterclasses with Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz and Norman Shetler. Gerd Türk has worked with the foremost early music conductors, appearing in the world's most prestigious concert halls. He has been a member of the ensemble Cantus Cölln, and has close contact with the Ensemble Gilles Binchois. He teaches at the Schola Cantorum Basiliensis and gives masterclasses at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music).

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues including the Amsterdam Concertgebouw, the Vienna Musikverein, Carnegie Hall in New York and the Royal Albert Hall in London, where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. His numerous recordings feature not only most of Bach's vocal works but also a repertoire that extends from Monteverdi to Kurt Weill including *Auf dem Wasser zu singen*, a Schubert recital on the BIS label. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.

Kobe Shoin Women's University Chapel

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

Zu den bedeutendsten Ergebnissen der Bach-Forschung des 20. Jahrhunderts zählt die Erkenntnis, dass die Kirchenkantaten des Thomaskantors nicht, wie man lange Zeit annahm, nach und nach im Verlauf seiner 27 Leipziger Dienstjahre von 1723 bis 1750 entstanden sind, sondern zum allergrößten Teil aus den ersten sechs Amtsjahren, also aus der Zeit von 1723 bis 1728/29, stammen. Am Ende dieser Schaffensphase steht Bachs Beschäftigung mit einem Kirchenjahres-Zyklus von Kantatentexten aus der Feder des Leipziger Dichters Christian Friedrich Henrici (1700–1764). Henrici, der als Dichter den Künstlernamen Picander führte, war nach einem Universitätsstudium in Wittenberg 1720 in Leipzig ansässig geworden, wo er in der Folgezeit Ämter in der Post- und Finanzverwaltung übernahm, daneben aber besonders als Gelegenheitsdichter hervortrat. Die Zusammenarbeit mit Bach begann 1725. Aus ihr sollte bald darauf ein so bedeutendes Werk wie die *Matthäus-Passion* hervorgehen. Wie deren Textbuch war auch der Kantatentext-Jahrgang für die Vertonung durch Bach bestimmt. Die Kantatendichtungen erschienen vom Juni 1728 an in vierteljährlichem Abstand in vier Heften zum Mitlesen für die Gemeinde im Druck.

Von den rund sechzig Kantaten dieses Jahrgangs, die 1728/29 in St. Thomae und St. Nicolai in der Komposition des Thomaskantors erklungen sein dürften, liegen heute nur noch neun Werke (und diese zum Teil nur fragmentarisch) vor. Zu diesem Restbestand gehören drei Kantaten dieser Einspielung. Die geringe Zahl der erhaltenen Werke hat in den letzten Jahrzehnten in der Bach-Forschung verschiedentlich Zweifel daran laut werden lassen, dass Bach den Jahrgang überhaupt als Ganzes vertont habe. Doch die durch Zufall erhaltenen neun Werke verteilen sich in breiter Streuung über das Kirchenjahr, deuten also auf

kontinuierliche Vertonung durch Bach. Und zweifellos hätte man auch den Abdruck der Texte in vierteljährlichen Lieferungen abgebrochen, wäre die Vertonung durch Bach nicht zustande gekommen oder vorzeitig beendet worden. Wir müssen also damit rechnen, dass ein halbes Hundert Bach'scher Kantaten von 1728/29 für immer verloren gegangen ist.

Zu den Besonderheiten dieses Kantatenjahrgangs, die sich bereits aus den Texten Picanders ablesen lassen, gehört die verhältnismäßig knappe Form: Den Kern der Kantate bilden gewöhnlich zwei Arien, verbunden mit einem oder zwei Rezitativen und einem Schlusschoral. Ein weiteres Merkmal ist, dass der Chor nur sehr zurückhaltend eingesetzt wird: Bibelwortchöre als Einleitung, wie wir sie von vielen anderen Leipziger Kantaten kennen, finden sich nur in den Werken zu hohen Kirchenfesten und auch dort nicht überall. Darüber hinaus deutet sich in den erhaltenen neun Werken eine Eigentümlichkeit anderer Art an: Überdurchschnittlich hoch ist hier der Anteil der Parodien, also jener Sätze, bei denen Bach Picanders Text nicht neu komponiert, sondern mit einer bereits vorhandenen Komposition verbunden hat. Hinzu kommen Rückgriffe anderer Art wie die Wiederverwendung früher geschaffener Instrumentalsätze als Kantateneinleitungen. Es scheint, dass es für Bach und Picander zum Plan dieses Jahrgangs gehörte, dass die Musik möglichst viel an wertvollen älteren Stücken aufnehmen und diese durch die Integration in den Kantatenjahrgang einer dauerhaften Verwendung zugeführt werden sollten. Auch die drei Picander-Kantaten dieser Aufnahme sind von diesen Besonderheiten geprägt.

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten, BWV 149

Die Kantate entstand zum Michaelisfest des Jahres 1728. Das Fest wird von alters her am 29. September als Gedenktag des Erzengels Michael und aller Engel begangen. Im Mittelpunkt steht dabei die Epistellesung des Tages mit dem visionären Bericht aus der Offenbarung des Johannes, Kapitel 12,7–12, vom Streit im Himmel, bei dem der Erzengel Michael und seine Engel gegen den großen Drachen und dessen Engel kämpfen und obsiegen und „der große Drache, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas, der die ganze Welt verführt," aus dem Himmel ausgestoßen wird.

Die Kampfszenen waren ein populäres, vielfach auch bildnerisch gestaltetes Sujet, das auch in der Kirchenmusik zu diesem Tag gerne aufgenommen wurde. Auch Picanders Kantatentext knüpft gedanklich an die Epistellesung an, wobei das einleitende Bibelwort, Psalm 118,15–16, allerdings das Kampfgeschehen als bereits abgeschlossen voraussetzt: „Man singet vom Sieg". Stellenweise wörtlich an die Epistel des Tages hält sich die erste Arie mit den Worten „Kraft und Stärke sei gesungen, / Gott, dem Lamme, das bezwungen / und den Satanas verjagt, / der uns Tag und Nacht verklagt". In Kapitel 12,10 heißt es: „Und ich hörte eine große Stimme, die sprach im Himmel: Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich unsers Gottes geworden und die Macht seines Christus, weil der Verkläger unserer Brüder verworfen ist, der sie verklagte Tag und Nacht vor Gott." Von dem folgenden Rezitativ an kommt der einzelne Christ zu Wort und spricht von seinem persönlichen Schutz durch Gottes Engel. Die Schlussstrophe „Ach Herr, lass dein lieb Engelein" des Melanchthon-Schülers Martin Schalling (1532–1608) – die ja auch Bachs *Johannes-Passion* beschließt – bittet vorausblickend auf das eigene Ende um das Geleit der Engel auf dem Weg der Seele in den Himmel und klingt aus in Lobpreis.

Bachs bewegter Eingangschor schlägt Töne des

Triumphes an. Den Anfang macht ein Trompetensignal, das den ganzen Satz durchzieht und später auch in den Singstimmen erscheint. Hier ist es nun mit Worten verbunden, und sie sprechen die bis dahin verborgene Botschaft des Signals aus: „Die Rechte des Herrn behält den Sieg.“ Der lebhafte Vokalsatz gibt so trefflich die Atmosphäre des Siegesgesangs wieder, dass man kaum glauben kann, was dennoch erwiesen ist: Bachs Eingangschor ist Parodie, ist die Bearbeitung eines deutlich anders gearteten Stückes, nämlich des Finales seiner 1713 entstandenen Geburtstagsmusik für den Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels, der sogenannten „Jagdkantate“ (BWV 208). Der Satz beginnt mit den Worten „Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden / euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden!“ und ist textlich wie musikalisch ganz auf höfische Anmut gestimmt. Die Umgestaltung auf den veränderten Affekt des neuen Textes hin ist ein Meisterstück für sich. Bach verschafft dem Satz Glanz, ersetzt das Hörnerpaar des Originals durch drei Trompeten und Pauken, transponiert das Ganze von F- nach D-Dur und ändert und erweitert im Großen wie im Kleinen. Der Rückgriff auf die Geburtstagsmusik war übrigens nicht von Anfang an geplant. Das verrät uns ein zufällig erhaltenes Blatt mit dem ersten Entwurf für den Beginn einer völlig neuen Vertonung des Textes. Erst während der Arbeit daran ist Bach offenbar der Gedanke gekommen, dass der Psalmtext sich vorzüglich mit der Musik des Jagdkantatenfinales von 1713 verbinden ließe.

Heroisches Pathos und grandiose Erhabenheit prägen die Bass-Arie, ganz dem eng an das Bibelwort angelehnten Text entsprechend. Der wild bewegte Basso ostinato ist zweifellos als Bild zu verstehen für den sich windenden „großen Drachen, die alte Schlange“. Die Sopran-Arie steht mit ihrer lieblichen Schönheit und tändelnden Anmut dazu in denkbar größtem Kontrast. Musikalisch gesehen handelt es sich um ein Menuett mit dem damals modischen Polonaisen-Akzent. Möglicherweise haben wir es auch hier mit einem Rückgriff auf ein älteres Stück zu tun. Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit gilt dies für das Duett „Seid wachsam, ihr heiligen Wächter“ mit dem eigenartigen, auffällig dreiklangsgeprägten Fagottsolo. Die musikalische Originalität des Satzes ist kaum zu bestreiten, und vielleicht kam es Bach nicht zuletzt darauf an; denn an Michaelis war die Messestadt Leipzig voller fremder Gäste. Vielleicht lag es da nahe, ein wenig auch mit Überraschungseffekten zu glänzen. Ein solcher beschließt denn auch am Ende die Choralstrophe als unerwarteter Tusch der Trompeten und Pauken.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145

Die Kantate muss, nach dem Picander’schen Textdruck zu schließen, am 3. Ostertag 1729, dem 19. April des Jahres, im Leipziger Hauptgottesdienst erklungen sein. Bachs Partitur und die Originalstimmen der Aufführung sind nicht erhalten. Überliefert ist die Kantate nur in einer Abschrift des 19. Jahrhunderts, die das Werk allerdings in einer für den 1. Ostertag bestimmten Umgestaltung enthält. In dieser Fassung gehen dem Bach’schen Original noch zwei Sätze voraus: eine vierstimmige Choralstrophe mit dem Textbeginn „Auf, mein Herz, des Herren Tag / hat die Nacht der Furcht vertrieben“ und ein Duett mit anschließendem Chor auf das Bibelwort „So du mit deinem Munde bekennest Jesum, dass er der Herr sei, und gläubest in deinem Herzen, so wirst du selig“ (Römer 10,9). Dieser zweite vorangestellte Satz stammt aus einer Osterkantate von Georg Philipp Telemann (1681–1767), der einleitende Choralsatz aber von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788),

der wohl in seiner Zeit als Hamburgischer Musikdirektor (nach 1768) auch die Erweiterung der Kantate vorgenommen hat.

Das Evangelium des Osterdienstags, Lukas 24, 36–47, berichtet von der ersten Erscheinung des Auferstandenen im Kreise der Jünger, die damit die Gewissheit gewinnen, dass Jesus lebt. Hier knüpft Picander an: Die Gewissheit des Christen, dass Jesus lebt, ist das bestimmende Motiv der Kantate von den ersten Worten des Eingangsduetts an. Dieses Duett steht in der Tradition der klassischen Dialoge zwischen der gläubigen Seele und Jesus, wobei die Rolle der Seele wie üblich dem Sopran zugewiesen ist, die Worte Jesu aber ausnahmsweise nicht vom Bass, sondern von einem Tenor gesungen werden. Diese Besonderheit gibt – zusammen mit der kammermusikalischen Faktur des Satzes – der Vermutung Raum, dass Bach hier eine frühere Komposition weiterverwendet hat, möglicherweise aus einer Köthener Glückwunschkantate. Auch die zweite Arie, „Merke, mein Herze, beständig nur dies“ ist nach allgemeiner Überzeugung Parodie. Der Menuettcharakter und die sehr plakative Diktion deuten auf ein weltliches Original; vielleicht stammt der Satz aus derselben Vorlage wie das Eingangsduett. Mit dem schlichten Schlusschoral aber, einer Strophe aus dem bekannten Osterlied *Erschienen ist der herrlich Tag* von Nikolaus Herman (1560), kehrt Bachs Kantate auch stilistisch wieder ganz in die geistliche Sphäre zurück.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174

Die Kantate, die am Pfingstmontag 1729, dem 6. Juni des Jahres, im Leipziger Festgottesdienst erklang, muss die Zuhörer überrascht haben mit der ungewohnten Klangfülle und Ausdehnung des Instrumentalsatzes, der das Werk gleichsam anstelle eines Eingangschors eröffnet. Bach hatte dafür – was kaum einer der Zuhörer geahnt haben wird –, auf eine ältere Komposition zurückgegriffen, auf den 1. Satz jenes vermutlich in Weimar entstandenen Werkes, das wir heute als das *3. Brandenburgische Konzert* bezeichnen. Für den neuen Werkzusammenhang hat er die Besetzung beträchtlich erweitert. Zu der ohnehin aufwendigen Originalbesetzung mit drei Violinen, drei Violen und drei Violoncelli sowie Generalbass kamen dabei noch zwei Hörner und ein dreistimmiges Tuttiregister für zwei Violinen, Viola und drei Oboen hinzu. Zur Aufführung des Satzes waren nicht weniger als zwanzig Musiker erforderlich. Die große Besetzung ist Spiegel einer neuen Situation: Kurz zuvor hatte Bach die Leitung eines studentischen Collegium musicum übernommen und so auch für seine Kirchenmusik eine beträchtliche Zahl an tüchtigen Instrumentalisten hinzugewonnen.

Picanders Dichtung nimmt aus dem Evangelium des Tages, Johannes 3,16–21, dessen Anfang, „Also hat Gott die Welt geliebt“, gleichsam als Stichwort auf und handelt von der Liebe Gottes zu den Menschen und der Liebe des Christen zu Gott. Von dieser wechselseitigen Liebe ist in der ersten Arie die Rede. Bach verbindet hier die Altstimme mit einem imitatorisch geführten Oboenpaar, dem auch ausgedehnte Ritornellpartien zugewiesen sind, und dem Basso continuo zu einem Quartettsatz, der die Worte in lieblich wiegende Siciliano-Melodik kleidet, die innere Gelöstheit und Herzenswärme ausdrückt. Die Bass-Arie mit der Aufforderung, das Heil des Glaubens zu ergreifen, ist dagegen von dramatischen Zügen und rhetorischem Nachdruck geprägt. Die lebhafte Deklamation der Singstimme wird kräftig unterstützt vom Streicher-Unisono der Violinen und Violen, in deren bewegtem Part ein aus Tonrepetitionen bestehendes Klopfmotiv die Dringlichkeit der Worte beharrlich

unterstreicht. Der Schlusschoral von Martin Schalling (1569) bekräftigt als inniges Gebet noch einmal das Bekenntnis der Liebe zu Gott.

Ich geh und suche mit Verlangen, BWV 49

Bachs Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis 1726, dem 3. November des Jahres, trägt im Titel die Bezeichnung „Dialogus“ und stellt sich damit in eine weit zurückreichende Tradition. Die beiden Stimmen sind Träger von Rollen: Der Bass verkörpert Jesus, der Sopran die gläubige Seele. Das Rollenverhältnis ist geprägt von mittelalterlicher Brautmystik: Jesus und die Seele begegnen einander als Bräutigam und Braut; die Bilderwelt ist die des Hohenlieds Salomonis. Dialogtexte dieser Art sind gewissermaßen geistliche Liebesdichtung. Anlass zu einer solchen Gestaltung bot dem unbekanntem Kantatendichter das Evangelium des Sonntags, Matthäus 22,1–14, mit dem Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl. Die Kantate legt freilich dieses Gleichnis nicht aus, sondern bezieht daraus gewissermaßen nur das Stichwort für die Inszenierung des bräutlichen Dialogs, der aber seinerseits als eine Predigtaussage zu verstehen ist: Jesus sucht die gläubige Seele, liebt sie, zieht sie zu sich, um sich mit ihr zu vereinigen.

Bach hat seine Musik in das „hochzeitliche“ Gewand einer erlesenen Besetzung gekleidet: Zu Streichern und Continuo tritt die Orgel in brillanter solistischer Funktion, dazu eine Oboe d’amore – eine „Liebesoboe“ – und vorübergehend ein Violoncello piccolo. Die Eröffnung bildet ein prächtiger Konzertsatz für Orgel und Orchester, arrangiert nach einem älteren eigenen Konzert – möglicherweise für Oboe –, das heute verschollen, aber in späterer Umarbeitung erhalten ist als Cembalokonzert (BWV 1053).

In der ersten Arie stehen sich Singstimme und Orgelpart mit je eigener Thematik fast fremd gegenüber – ein Bild der Ferne, des Suchens. Das folgende Duett schildert dann auf das Schönste und mit einer feinen Reminiszenz an die vorangegangene Arie die Annäherung von Braut und Bräutigam. In der Sopran-Arie „Ich bin herrlich, ich bin schön“ prüft sich die Braut gewissermaßen im Spiegel, sieht sich unübertrefflich schön gekleidet in „Seines Heils Gerechtigkeit“ – und wird auch klanglich exquisit begleitet von Oboe d’amore und Violoncello piccolo in einem Satz voller kontrapunktischer Kunst bis hin zur mehrfachen Engführung des Themenkopfes. Der Schlusssatz ist etwas, das zu seiner Zeit nur Johann Sebastian Bach zu schreiben vermochte – herausgefordert freilich durch eine exzellente Textvorlage, die in einem Geniestreich die Schlussstrophe des wohlbekannten Liedes *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (von Philipp Nicolai, 1599) in das Dialoggeschehen integriert und mit freier Dichtung verbindet. Bachs Kantatenfinale ist alles zugleich: Schlussduett, Schlusschoral und Orgelkonzertsatz, und die Orgel sagt dabei mit ihrem lebhaften Figurenwerk wortlos auch noch das, was die Sopranstimme als Cantus firmus nur in Worten, nicht aber in Tönen ausdrücken kann: „Wie bin ich doch so herzlich froh!“

© Klaus Hofmann 2011

Anmerkungen zu dieser Aufnahme

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten, BWV 149

Die Hauptquellen für diese Kantate sind Partitur und Stimmen von der Hand Christian Friedrich Penzels, eines der letzten Schülers J.S. Bachs; ein Autograph von Bachs Hand ist nicht überliefert. Außer einem mit „Continuo“ bezeichneten Part sind drei Stimmen für *Basso Ripieno*, *Violono grosso* und *Bassono Ripieno*

erhalten. Insbesondere im zweiten Satz werden daher im Hinblick auf den Textinhalt die Tasteninstrumente Orgel und Cembalo um Cello, Fagott und mitunter Violone ergänzt.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145

Sämtliche Quellen im Zusammenhang mit der ersten Aufführung dieses Werks – darunter Partitur und Stimmen – sind verloren; die Kantate ist in Form eines Manuskripts aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert. Am Anfang des Manuskripts befindet sich ein vierstimmiger Choral und ein Satz, der auf einer Kantate Telemanns basiert. Da diese Stücke nicht zur eigentlichen Kantate gehören, bleiben sie hier unberücksichtigt.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174

Einige Anmerkungen scheinen aufgrund der ungewöhnlichen Kombination von Saiteninstrumenten in dieser Kantate angebracht. Die Musik des ersten Satzes entspricht weitestgehend der des ersten Satzes des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 3*, wobei das Concertino aus drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli besteht. Zum Orchester-Ripieno gehören zwei Hörner, zwei Oboen, zwei Violinen und eine Bratsche als Ripieno; hinzu kommen Fagott und Violone für den Continuopart. Ab dem zweiten Satz ergibt sich in den nunmehr traditionellen Arien- und Rezitativteilen das Problem, dass nach Maßgabe der überlieferten Stimmen im Continuo drei Celli beibehalten werden. Namentlich im zweiten Satz wäre die Balance zwischen drei Celli und Orgel auf der einen und zwei obligaten Oboen auf der anderen Seite recht unausgewogen. Wir gehen daher davon aus, dass der „Continuo"-Part für Fagott, Violine und ein anderes Tasteninstrument als die Orgel (d.h. das Cembalo) bestimmt gewesen ist, und haben darüber hinaus die Anzahl der Celli gemäß der Instrumentation der einzelnen Sätze reduziert.

© Masaaki Suzuki 2011

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von seinem Musikalischen Leiter Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen der großen Werke des Barock auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Zum BCJ zählen ein Orchester und ein Chor; zu seinen Aktivitäten gehören eine jährliche Konzertreihe mit Bach-Kantaten und Instrumental-Programmen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J. S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben. Im Jahr 2000 – dem 250. Todesjahr Bachs – dehnte das BCJ seine Aktivitäten ins Ausland aus und trat bei bedeutenden Festivals in Städten wie Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig und Melbourne auf. Auf eine außerordentlich erfolgreiche Nordamerika-Tournee im Jahr 2003 (u.a. Carnegie Hall, New York) folgten Auftritte bei der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie bei den BBC Proms in London. Im Herbst 2008 führte eine vielbeachtete Europatournee das BCJ nach Madrid, Paris. Brüssel und Berlin. Neben den hoch gelobten Kantaten-Einspielungen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Bach-Werke aufgenommen, darunter die *Johannes-Passion* und das *Weihnachts-Oratorium*, die von *Gramophone* als „Recommended Recordings" ausgewählt wurden. Die *Johannes-Passion* erhielt im Jahr 2000 einen Cannes Classical Award, während die BCJ-Einspielung der *h-moll-Messe* den renommierten französischen Diapason d'Or de l'Année erhielt und für

einen *Gramophone* Award nominiert wurde. Zu weiteren bestens besprochenen Aufnahmen zählen Monteverdis *Marienvesper* und Händels *Messiah*.

Masaaki Suzuki, Musikalischer Leiter des 1990 von ihm gegründeten Bach Collegium Japan, hat sich auf dem Gebiet der Bach-Interpretation als eine führende Autorität etabliert. Er hat das Ensemble zu bedeutenden Veranstaltungsstätten und Festivals in Europa und USA geführt und sich mit seinen werkgetreuen Interpretationen von ausdrucksstarker Sensibilität einen hervorragenden Ruf erworben. Suzuki wird regelmäßig eingeladen, mit renommierten europäischen Solisten und Ensembles zusammenzuarbeiten, u.a. mit dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester. In London leitete er unlängst die Britten Sinfonia bei einem Konzert mit Werken von Britten, Mozart und Strawinsky.

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

Neben seiner Dirigententätigkeit arbeitet Masaaki Suzuki als Organist und Cembalist. In Kobe geboren, graduierte er an der Tokyo University of the Arts und studierte im Anschluss daran am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium bei Ton Koopman und Piet Kee Cembalo und Orgel. Als Gründer und Leiter der Abteilung für Alte Musik unterrichtete er bis März 2010 an der Tokyo University of the Arts und der Kobe Shoin Women's University, und er ist Gastprofessor am Yale Institute of Sacred Music. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

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

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

Gerd Türk erhielt seine erste stimmliche und musikalische Ausbildung als Singknabe an der Kathedrale

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

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wie z.B. Concertgebouw Amsterdam, Musikverein Wien, Carnegie Hall New York, Royal Albert Hall London, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen und Gustav Leonhardt sang. Seine mittlerweile über 130 CD-Einspielungen umfassen neben fast allen Vokalwerken Bachs ein Repertoire, das von Monteverdi bis Weill reicht. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor am Königlichen Konservatorium in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Tokyo University of the Arts. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.

Que les cantates religieuses du cantor de Saint-Thomas n'aient pas été produites successivement au cours des vingt-sept années qu'il a passées à Leipzig entre 1723 et 1750 comme on l'a longtemps cru mais plutôt, en grande partie lors des six premières années, donc de 1723 à 1728/29, fait partie des découvertes les plus importantes résultant de la recherche consacrée à Bach au vingtième siècle. Bach s'est retrouvé à la fin de cette période créatrice avec un cycle de cantates religieuses dont le texte avait été écrit par le poète leipzigois Christian Friedrich Henrici (1700–1764). Poursuivant une carrière sous le nom d'artiste de Picander, Henrici s'était établi à Leipzig en 1720 après des études universitaires à Wittenberg et devint fonctionnaire à la représentation des postes et finances ainsi que poète de circonstance. Sa collaboration avec Bach commença en 1725 et parmi ses réalisations figure l'œuvre majeure qu'est la *Passion selon Saint-Matthieu*. Le livret de cette œuvre, ainsi que le cycle de textes de cantate avaient été conçus pour être mis en musique par Bach. Les livrets des cantates parurent en juin 1728 sous la forme d'une publication trimestrielle destinée à la communauté.

Des quelque soixante cantates composées par le cantor de Saint-Thomas qui furent jouées dans les églises de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas au cours de la saison 1728/29, seules neuf nous sont parvenues (et encore, certaines sous forme fragmentaire). De ces neuf, trois sont ici réunies. Au sein de la recherche musicologique consacrée à Bach, on cru ces dernières années que le petit nombre d'œuvres qui nous sont parvenues pouvait être expliqué par le fait que Bach n'avait pas composé un cycle annuel entier. Mais les neuf œuvres qui ont survécu sont disséminées, au hasard, au cours de l'année liturgique ce qui laisse supposer que Bach a bien composé un cycle continu. De

plus, l'impression trimestrielle des textes aurait sûrement été interrompue si Bach n'était pas parvenu à composer le cycle au complet ou s'il s'était interrompu avant terme. Nous devons donc accepter le fait qu'une cinquantaine de cantates de Bach composées en 1728/29 sont perdues pour toujours.

Parmi les caractéristiques de ce cycle annuel de cantates que l'on peut déjà percevoir à la lecture des livrets de Picander, on retrouve une concision formelle par rapport aux autres cantates : le cœur de la cantate était habituellement constitué de deux airs, reliés par un ou deux récitatifs que venait conclure un choral. Une autre caractéristique est le chœur ici utilisé de manière très retenue : un chœur introductif reprenant les mots de la bible même, comme dans les autres cantates composées à Leipzig, ne se retrouve que dans les œuvres destinées à la grand-messe mais pas systématiquement. De plus, on retrouve dans les nouvelles œuvres une particularité d'une autre nature : un recours plus fréquent que d'ordinaire à la parodie, c'est-à-dire à des mouvements pour lesquels Bach ne composa pas une musique originale mais puisa plutôt dans des œuvres antérieures. De plus, ces réutilisations d'une musique préexistante sont parfois d'une autre nature comme des mouvements instrumentaux réutilisés en tant qu'introduction à la cantate. Il semble que le plus grand recours possible à une musique provenant de mouvements particulièrement réussis faisait partie du plan de Bach et de Picander pour ce cycle annuel de cantates et que l'intégration de cette musique aux cantates était là pour rester. On retrouve cette caractéristique pour les trois cantates pour lesquelles Picander a écrit le livret réunies sur cet enregistrement.

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten
(Nous chantons avec la joie de la victoire dans les tentes des justes), BWV 149

Cette cantate a été créée à l'occasion de la Saint-Michel en 1728. Cette fête, qui survient le 29 septembre, est consacrée à l'archange Michel et à tous les anges. Au cœur de celle-ci figure l'épître avec le récit visionnaire de l'Apocalypse de Saint Jean, 12, 7 à 12, de la dispute dans les cieux au cours de laquelle l'archange Michel en compagnie des anges se battit contre l'énorme dragon « l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier » rejeté du ciel.

La scène de combat était un sujet populaire qui a été maintes fois représentée en peinture ainsi qu'en musique à l'occasion de cette fête. Le texte de cantate de Picander est également relié à l'épître du jour alors que le texte extrait de la bible qui ouvre la cantate est tiré du Livre des Psaumes 118, 15 et 16, et évoque l'après-combat : « Man singet vom Sieg » [On chante joyeusement la victoire]. Le premier air reprend par endroit textuellement le texte de l'évangile du jour : « Kraft und Stärke sei gesungen, / Gott, dem Lamme, das bezwungen / und den Satanas verjagt, / der uns Tag und Nacht verklagt » [Que la puissance et la force soient chantées / À Dieu, l'agneau, qui a dompté / Et qui a chassé Satan / Qui nous accusait jour et nuit]. Dans le chapitre 12, verset 10, on lit : « Et j'entendis une voix clamer dans le ciel : ‹ Désormais, la victoire, la puissance et la royauté sont acquises à notre Dieu, et la domination à son Christ, puisqu'on a jeté bas l'accusateur de nos frères, celui qui les accusait jour et nuit devant notre Dieu ›. » Dans le récitatif qui suit, le chrétien seul prend la parole et évoque sa propre protection grâce à l'ange de dieu. La strophe conclusive « Ach Herr, lass dein lieb Engelein » [Ah, Seigneur, laisse

ton petit ange] – qui conclut également la *Passion selon Saint-Jean* – composée par l'élève de Melanchthon, Martin Schalling (1532–1608) – prie, par anticipation de sa propre fin, afin que l'ange lui indique le chemin pour que son âme gagne le ciel et entonne un chant de louange.

Le chœur introductif de la cantate de Bach est animé et fait entendre des sonorités de triomphe. On entend au tout début un appel à la trompette qui caractérisera tout le mouvement et reviendra plus tard dans la partie vocale. Cet appel est relié au texte qui évoque le message gardé secret jusqu'alors : « Die Rechte des Herrn behält den Sieg » [La main droite du Seigneur proclame la victoire]. La partie vocale animée évoque l'atmosphère d'un chant de victoire avec un tel brio qu'on ne peut croire ce qui est cependant un fait avéré : le chœur introductif de Bach est une parodie. L'arrangement provient d'un mouvement composé en 1713 et fortement modifié pour l'occasion : le final de la cantate composée à l'occasion de la naissance du Comte Christian von Sachsen-Weißenfels, la *Cantate de la chasse* BWV 208. Le mouvement commence par ces mots : « Ihr lieblichste Blicke, ihr freudige Stunden / euch bleibe das Glücke auf ewig verbunden ! » [Vous, regards ravissants, vous, heures joyeuses, / Que le bonheur reste pour toujours attaché à vous !] et est caractérisé tant au niveau du texte que de la musique par une galanterie typique de l'aristocratie. Le résultat de la transformation de l'affect du nouveau texte est un chef d'œuvre en soi. Bach a ici renforcé l'opulence du mouvement, remplacé les deux cors de l'original par trois trompettes et des percussions, transposé le tout de fa à ré majeur et développé à tous les niveaux. Le recours à une musique conçue pour une naissance n'était cependant pas prévu à l'origine. Ce fait nous a été révélé par hasard par l'une des pages des premières esquisses du commencement d'une toute nouvelle composition sur le même texte. Ce n'est qu'au cours de son travail sur cette cantate que l'idée est venue à Bach d'utiliser pour le texte tiré des Psaumes la musique du finale de la *Cantate de la chasse* composée en 1713.

L'air de basse se caractérise par une emphase héroïque et une grandiloquence qui suit de près le texte de la bible. La basse continue fortement animée doit être comprise comme une évocation du « großen Drachen, die alte Schlange ». L'air de soprano établit un contraste marqué avec son exquise beauté et son charme badin. Il s'agit, au point de vue musical d'un menuet qui inclut des accents de Polonaise, une danse populaire à l'époque. Il est possible qu'il s'agisse ici d'un recours à une pièce plus ancienne. Cette possibilité est encore plus vraisemblable dans le cas du duo « Seid wachsam, ihr heiligen Wächter » [Soyez éveillés, vous les saints gardiens,] avec sa partie unique et frappante de basson solo caractérisée par le recours aux accords majeurs. L'originalité du mouvement ne saurait être remise en cause : peut-être que Bach avait réalisé que plusieurs invités étrangers se trouvaient à Leipzig, la ville des foires, au moment de la Saint-Michel et qu'il voulait briller grâce à des effets de surprises. La fin de la strophe de choral tendrait à le confirmer avec ses touches inattendues de trompettes et de timbales.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen (Je vis, mon cœur pour ton plaisir), BWV 145

D'après le manuel de Picander, cette cantate aurait été créée le troisième jour de Pâques 1729, le 19 avril lors de l'office principal à Leipzig. La partition de Bach ainsi que les parties séparées ont été perdues. La cantate ne nous est parvenue que sous la forme d'une partition écrite au dix-neuvième siècle dans un remaniement prévu pour le premier jour après Pâques. Dans

cette version, deux mouvements ont été ajoutés à la partition : une strophe de choral à quatre voix qui débute par « Auf, mein Herz, des Herren Tag / hat die Nacht der Furcht vertrieben » [Debout, mon cœur, le jour du Seigneur / A chassé la nuit de terreur] et un duo avec le choral conclusif qui reprend les mots de la bible : « En effet, si tes lèvres confessent que Jésus est Seigneur si ton cœur croit que Dieu t'a ressuscité des morts, tu seras sauvé. » (Romains, 10, 9). Ce mouvement provient d'une cantate de Pâques de Georg Philipp Telemann (1681–1767) alors que le choral introductif est de Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) qui a pu développer cette cantate alors qu'il était directeur musical de Hambourg (après 1768).

L'évangile du mardi après Pâques, Luc 24, 36 à 47, raconte la première apparition du ressuscité dans le cercle des apôtres qui obtinrent ainsi la preuve que Jésus était bel et bien vivant. C'est ici que Picander établit un lien : la certitude pour les chrétiens que Jésus est vivant est le thème conducteur de la cantate dès les premiers mots du duo introductif. Ce duo poursuit la tradition du dialogue traditionnel entre l'âme du croyant et Jésus dans lequel le rôle de l'âme est tenu, comme d'habitude, par le soprano. Exceptionnellement, le rôle de Jésus n'est pas tenu par la basse mais plutôt par le ténor. Cette particularité, en plus de la facture proche de la musique de chambre de ce mouvement, permet de supposer que Bach a eu recours à une composition antérieure, vraisemblablement une cantate profane d'hommage et de vœu datant de l'époque de Kothen. Le second air, « Merke, mein Herze, beständig nur dies » [Prends note, mon cœur, constamment seulement ceci] est, selon toute vraisemblance, une parodie. Le caractère du menuet et la rhétorique appuyée semblent renvoyer à une pièce antérieure profane qui partage peut-être la même origine que le duo introductif. Le choral conclusif sobre en revanche qui reprend une strophe du cantique de Pâques connu, « Erschienen ist der herrlich Tag » [Le jour splendide est arrivé] (1560) de Nikolaus Herman nous ramène stylistiquement à une sphère spirituelle.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte (J'aime le Très-Haut de toute mon âme), BWV 174

Cette cantate créée à l'occasion du lundi de la Pentecôte, le 6 juin 1729, a certainement surpris les auditeurs avec ses sonorités inhabituelles et l'augmentation des effectifs instrumentaux qui ouvrent franchement l'œuvre au lieu du chœur introductif habituel. Bach avait ici recouru à une composition antérieure ce que probablement aucun auditeur ne réalisa : le premier mouvement d'une œuvre vraisemblablement composée à Weimar aujourd'hui appelée le *troisième Concerto brandebourgeois*. Il en modifia significativement les effectifs pour ce nouveau contexte. Originalement conçue pour trois violons, trois altos et trois violoncelles avec une basse continue, l'œuvre se vit ajouter deux cors et un registre *tutti* de trois voix pour deux violons, alto et trois hautbois. Pour l'exécution de ce mouvement, pas moins de vingt musiciens étaient requis. Cet effectif important reflétait une nouvelle situation : peu de temps auparavant, Bach avait pris la direction d'un Collegium musicum composé d'étudiants et pouvait ainsi compter sur davantage d'exécutants chevronnés pour l'exécution de sa musique religieuse.

Le livret de Picander reprend l'évangile du jour, Jean 3, 16 à 21, dont le début, « car Dieu a tant aimé le monde », sert pour ainsi dire de mot-clé et évoque l'amour de Dieu pour les humains et celui des chrétiens pour Dieu. L'air évoque les différents aspects de cet amour. Bach associe ici la voix d'alto aux deux hautbois dont l'écriture imitative évoque une partie de ritournelle amplifiée. La basse continue procure un

effet de quatuor qui vêt le texte d'une mélodie ravissante avec un rythme de sicilienne qui souligne son abandon intérieur et sa chaleur de cœur. L'air de basse qui exhorte les croyants à « attraper le salut » [Fasst das Heil] affiche en revanche au niveau de la rhétorique un ton dramatique et expressif. La déclamation rapide de la voix est fortement soutenue par les unissons des violons et des altos dont les parties animées soulignent le texte avec entêtement au moyen de notes répétées rappelant un martellement. Le choral conclusif de Martin Schalling (1569) souligne encore une fois, dans une prière introvertie, la profession de foi de l'amour envers dieu.

Ich geh und suche mit Verlangen (Je vais et cherche en te réclamant), BWV 49

La cantate de Bach pour le vingtième dimanche après la Trinité a été créée le 3 novembre 1726. Elle porte dans son titre la description de « Dialogus » et se joint ainsi à une longue tradition. Les deux voix tiennent les rôles : la basse incarne Jésus et le soprano, l'âme du croyant. La relation entre les rôles est marquée par la mystique nuptiale issue du moyen-âge : Jésus et l'âme du croyant sont tels des époux alors que l'imagerie est celle du Cantique des cantiques de Salomon.. Les textes dialogués de cette nature sont pour ainsi dire des poèmes d'amour religieux. L'auteur inconnu du livret de cette cantate a pris l'évangile de ce dimanche, Matthieu 22, 1 à 14, qui raconte la parabole du festin nuptial royal en tant que contexte d'une telle conception. La cantate n'évoque certes pas cette parabole mais tire en quelque sorte le mot clé de cette mise-en-scène du dialogue nuptial qui était auparavant considérée comme un sermon : Jésus cherche les âmes des croyants, les aime, et les attire pour qu'elles s'unissent à lui.

Dans ce contexte nuptial, Bach a vêtu la musique de sa cantate d'un effectif léger : accompagné des cordes et du continuo, l'orgue fait une entrée brillante dans un rôle soliste, suivi du hautbois d'amour puis du violoncelle piccolo. Cette ouverture constitue un superbe mouvement de concerto pour orgue et orchestre, arrangé à partir d'un ancien concerto, vraisemblablement pour hautbois, disparu aujourd'hui mais que l'on retrouve sous une autre forme dans le *Concerto pour clavecin* BWV 1053.

Dans le premier air, la voix et l'orgue qui expriment chacun une thématique sont presque étrangers l'un envers l'autre, représentant la distance et la quête. Le duo suivant représente de manière brillante et avec une belle réminiscence de l'air précédent le rapprochement entre les époux. Dans l'air de soprano, « Ich bin herrlich, ich bin schön » [Grande est ma splendeur et grande ma beauté], l'épouse s'examine pour ainsi dire devant le miroir, se voit habillée de manière incomparable dans « Seines Heils Gerechtichkeit » [La justice du salut qu'il apporte] et est également accompagnée de manière exquise par le hautbois d'amour et le violoncelle piccolo dans un mouvement au superbe contrepoint jusqu'au développement serré de la tête du thème. Le mouvement conclusif que seul un Bach pouvait écrire à cette époque est provoqué pour ainsi dire par une superbe conception du texte qui, dans un trait de génie, intègre dans un dialogue la strophe finale du cantique bien connu *Wie schön leuchtet der Morgenstern* [*Que l'étoile du matin est belle*] de Philipp Nicolai (1599) et l'unit avec une poésie libre. Le finale de la cantate est du même niveau : duo conclusif, choral conclusif et mouvement de concerto pour orgue. L'orgue exprime sans parole avec ses motifs animés ce que la voix de soprano exprimait en mot mais sans musique dans le *cantus firmus* ; « Wie bin ich doch so herzlich froh » [Que je suis heureuse au plus profond de mon cœur].

© Klaus Hofmann 2011

Notes de la production

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten, BWV 149

Le matériau principal de cette cantate se compose de la partition complète et des parties séparées de la main de Friedrich Penzel qui fut l'un des derniers élèves de Bach. L'œuvre de la main du compositeur même ne nous est pas parvenue. En plus d'une partie indiquée « Continuo », il existe également trois parties complètes pour la *basso ripieno*, *violone grosso* et *bassono ripieno*. Pour le second mouvement, nous avons décidé, en tenant compte du contenu du texte, d'ajouter à l'orgue et au clavecin un violoncelle, un basson et, par endroit, au violone.

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145

Tout le matériel lié à la première exécution de cette œuvre incluant la partition complète ainsi que les parties a été perdu. L'œuvre nous est parvenue sous la forme d'un manuscrit datant du début du dix-neuvième siècle. En tête du manuscrit, on retrouve un choral à quatre voix et un mouvement basé sur une cantate de Telemann. Ces ajouts ne font pas partie de l'œuvre et ont donc été omis.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174

Quelques remarques doivent être faites au sujet de la combinaison inhabituelle des instruments à cordes de cette cantate. Le premier mouvement reprend en grande partie la musique du premier mouvement du *troisième Concerto brandebourgeois* et requiert un ensemble fait de trois violons, trois altos et trois violoncelles dans le rôle *concertato*. Deux cors, deux hautbois, deux violons et un alto dans le rôle du *ripieno*, auxquels s'ajoutent le basson et le violone pour la partie du continuo composent le reste de l'orchestre. Cependant, le problème à partir du second mouvement avec ce qui semble des sections traditionnelles d'air et récitatif est que selon les parties instrumentales qui nous sont parvenues, trois violoncelles semblent requis pour le continuo. Dans le second mouvement en particulier, trois violoncelles et un orgue provoqueraient cependant un déséquilibre avec les deux hautbois *obbligato*. Nous avons donc assumé dans ce cas que la partie indiquée « continuo » était prévue pour le basson et le violone et un instrument à clavier autre que l'orgue (c'est-à-dire le clavecin), et avons par conséquent réduit le nombre de violoncelles en fonction de l'instrumentation de chaque mouvement.

© Masaaki Suzuki 2011

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2011, en était toujours le directeur musical. Son but était de présenter au public japonais des interprétations de grandes œuvres de l'époque baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre et un chœur et parmi ses principales activités figurent une série de concerts annuels consacrés aux cantates de Bach ainsi qu'un certain nombre de programmes de musique instrumentale. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements consacrés à la musique religieuse de Bach. En 2000, pour souligner le 250e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu ses activités à la scène musicale internationale et s'est produit dans le cadre d'importants festivals notamment à Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. Après une tournée couronnée de succès en Amérique du Nord en 2003 qui incluait un concert

au Carnegie Hall de New York, le BCJ s'est produit au Bachwoche d'Ansbach, au Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi que dans le cadre des BBC Proms à Londres. À l'automne 2008, lors d'une importante tournée en Europe, le BCJ s'est produit à Madrid, Paris, Bruxelles et Berlin. En plus des cantates de Bach saluées par la critique, l'ensemble a également réalisé des enregistrements consacrés à des œuvres importantes comme la *Passion selon Saint-Jean* et l'*Oratorio de Noël* qui ont été nommés « Recommended Recordings » par le magazine britannique *Gramophone* au moment de leur parution. La *Passion selon Saint-Jean* a également remporté un Classical Award à Cannes en 2000 alors que l'enregistrement de la *Messe en si mineur* recevait la distinction prestigieuse du Diapason d'or de l'année du magazine français *Diapason* et faisait partie des finalistes du *Gramophone* Award. Parmi les autres enregistrements qui se sont mérités des récompenses, mentionnons ceux des *Vêpres* de Monteverdi et du *Messie* de Haendel.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan en 1992, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité en ce qui concerne l'interprétation de l'œuvre de Bach. Toujours directeur musical en 2011 de l'ensemble, Suzuki se produit à sa tête dans les salles et les festivals les plus importants d'Europe et des États-Unis contribuant à l'extraordinaire réputation grâce à des interprétations authentiques à l'expression raffinée. Il est régulièrement invité à se produire avec les meilleurs solistes et les meilleurs ensembles comme le Collegium Vocale Gent et le Freiburger Barockorchester ainsi que récemment, à Londres, avec le Britten Sinfonia dans un programme qui incluait Britten, Mozart et Stravinsky.

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

Masaaki Suzuki combine sa carrière de chef avec son travail d'organiste et de claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université des beaux-arts de Tokyo et poursuit ses études de clavecin et d'orgue au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Fondateur et directeur du département de la musique ancienne, il a enseigné à l'Université des beaux-arts de Tokyo ainsi qu'à l'Université pour femmes de Shoin à Kobe jusqu'en mars 2010 et est également professeur invité à l'Institut de musique sacrée de l'Université Yale. En 2001, il reçoit la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne.

La soprano tchèque **Hana Blažiková** a étudié au Conservatoire de Prague avec Jiří Kotouč et a obtenu son diplôme en 2002. Se concentrant sur la musique médiévale, de la Renaissance et de l'époque baroque, elle a participé à des cours d'interprétation avec Poppy Holden, Peter Kooij, Monika Mauch et Howard Crook. Elle travaille avec de nombreux ensembles et orchestres à travers le monde notamment le Collegium Vocale Gent, Sette Voci, La Fenice, Tafelmusik, Collegium 1704 et Gli Angeli Geneve. Hana Blažiková s'est produite dans le cadre de festivals comme le Printemps de Prague, Oude Muziek Utrecht, Resonanzen à Vienne, Tage Alter Music à Ratisbonne, le Festival de Sablé et le Festival de Saintes. Hana Blažiková joue également de la harpe gothique et donne des concerts où elle s'accompagne elle-même.

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

Gerd Türk amorce ses études musicales en tant que petit chanteur à la cathédrale de Limbourg en Belgique. Après avoir étudié à Francfort sur le Main, il se consacre au chant et à l'interprétation baroques à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de Richard Levitt et René Jacobs et participe à des classes de maître avec Ernst Haefliger, Hanno Blaschke, Kurt Equiluz et Norman Shetler. Il travaille avec les meilleurs chefs de musique ancienne et se produit dans les salles de concerts les plus prestigieuses. Il a été membre de l'Ensemble Cantus Cölln et entretient d'étroites relations avec l'Ensemble Gilles Binchois. En 2008, il enseignait à la Schola Cantorum Basiliensis. Il donne également des classes de maître à l'Université des beaux-arts à Tokyo ainsi qu'en Espagne et en Corée du Sud.

Peter Kooij débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max van Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, le Carnegie Hall de New York ainsi que le Royal Albert Hall de Londres où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il participe à plus de cent trente enregistrements dont le répertoire, incluant presque toutes les œuvres vocales de Bach, s'étend de Monteverdi à Kurt Weill. Il fonde l'orchestre de chambre « De Profundis » et l'ensemble vocal « Sette Voci » dont il est le directeur artistique. Peter Kooij est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten, BWV 149

1 1. CORO

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten: Die Rechte des Herrn behält den Sieg, die Rechte des Herrn ist erhöhet, die Rechte des Herrn behält den Sieg.

2 2. ARIA *Basso*

Kraft und Stärke sei gesungen
Gott, dem Lamme, das bezwungen
Und den Satanas verjagt,
Der uns Tag und Nacht verklagt.
Ehr und Sieg ist auf die Frommen
Durch des Lammes Blut gekommen.

3 3. RECITATIVO *Alto*

Ich fürchte mich
Vor tausend Feinden nicht,
Denn Gottes Engel lagern sich
Um meine Seiten her;
Wenn alles fällt, wenn alles bricht,
So bin ich doch in Ruhe.
Wie wär es möglich zu verzagen?
Gott schickt mir ferner Ross und Wagen
Und ganze Herden Engel zu.

4 4. ARIA *Soprano*

Gottes Engel weichen nie,
Sie sind bei mir allerenden.
    Wenn ich schlafe, wachen sie,
    Wenn ich gehe,
    Wenn ich stehe,
    Tragen sie mich auf den Händen.

1. CHORUS

The voice of rejoicing and salvation is in the tabernacles of the righteous: the right hand of the Lord will be victorious. The right hand of the Lord is exalted: the right hand of the Lord doeth valiantly.

2. ARIA *Bass*

Let us sing of the power and strength
Of God, the Lamb, who vanquished
And cast out Satan
Who accused us day and night.
Honour and victory have come to the pious
By the blood of the Lamb.

3. RECITATIVE *Alto*

I am not afraid
Of a thousand enemies,
For God's angels range themselves
At my flanks;
If everything falls, if everything breaks,
I am yet in peace.
How would it be possible to despair?
God also sends me a horse and wagon
And whole hosts of angels.

4. ARIA *Soprano*

God's angels never yield,
They are with me everywhere.
    When I sleep, they stand guard,
    When I walk,
    When I stand still,
    They bear me in their hands.

5 5. RECITATIVO *Tenore*

Ich danke dir,
Mein lieber Gott, dafür;
Dabei verleihe mir,
Dass ich mein sündlich Tun bereue,
Dass sich mein Engel drüber freue,
Damit er mich an meinem Sterbetage
In deinen Schoß zum Himmel trage.

6 6. ARIA *Alto, Tenore*

Seid wachsam, ihr heiligen Wächter,
Die Nacht ist schier dahin!
    Ich sehne mich und ruhe nicht,
    Bis ich vor dem Angesicht
    Meines lieben Vaters bin.

7 7. CHORALE

Ach Herr, lass dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schoß tragen,
Den Leib in seim Schlafkämmerlein
Gar sanft ohn einge Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage.
Alsdenn vom Tod erwecke mich,
Dass meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ, erhöre mich, erhöre mich,
Ich will dich preisen ewiglich!

5. RECITATIVE *Tenor*

I thank you,
My dear God, for this;
And grant unto me
That I may repent for my sinful acts,
So my angel will be glad,
That, on the day of my death,
He may bear me to your lap in heaven.

6. ARIA *Alto, Tenor*

Be alert, ye holy guardians,
The night is nearly over!
    I yearn and shall not rest
    Until I am before the face
    Of my dear Father.

7. CHORALE

Oh Lord, let your dear little angels
Bear my soul at my ultimate end
Into the lap of Abraham,
Let my body rest forever
In his little bedchamber
Gently, without torment or pain.
Thereupon wake me from death,
So that my eyes may see you
In all joy, O Son of God,
My Saviour and throne of mercy!
Lord Jesus Christ, hear me, hear me,
I want to praise you eternally!

Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen, BWV 145

8 1. DUETTO *Tenore, Soprano*

Tenor (Jesus)
Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen,

Sopran (Seele)
Du lebest, mein Jesu, zu meinem Ergötzen,

Tenor / Sopran
[Mein / Dein] Leben erhebet [dein, mein] Leben empor.

Beide
Die klagende Handschrift ist völlig zerrissen,
Der Friede verschaffet ein ruhig Gewissen
Und öffnet den Sündern das himmlische Tor.

9 2. RECITATIVO *Tenore*

Nun fordre, Moses, wie du willt,
Das dräuende Gesetz zu üben;
Ich habe meine Quittung hier
Mit Jesu Blut und Wunden unterschrieben.
Dieselbe gilt;
Ich bin erlöst, ich bin befreit
Und lebe nun mit Gott in Fried und Einigkeit,
Der Kläger wird an mir zuschanden,
Denn Gott ist auferstanden.
Mein Herz, das merke dir!

10 3. ARIA *Basso*

Merke, mein Herze, beständig nur dies,
Wenn du alles sonst vergisst,
Dass dein Heiland lebend ist.
Lasse dieses deinem Gläuben
Einen Grund und Feste bleiben,
Auf solche besteht er gewiss.
Merke, meine Herze, nur dies.

1. DUET *Tenor, Soprano*

Tenor (Jesus)
I live, my heart, for your delight,

Soprano (Soul)
You live, my Jesus, for my delight,

Tenor / Soprano
[My / your] life elevates [your / my] life.

Both
The accusing handwriting is entirely torn up,
Peace creates a calm conscience
And opens the gate of heaven for the sinners.

2. RECITATIVE *Tenor*

Now, Moses, claim as much as you like
To practise the threatening decree;
I have my acquittance here,
Signed with Jesus' blood and wounds.
It is valid;
I am redeemed, I am set free
And live now with God in peace and unity,
In my case, the accuser will come to ruin
For God is risen.
My heart, mark it well!

3. ARIA *Bass*

Mark, my heart, constantly only this,
If you forget all else:
That your Saviour is alive.
May this remain for your faith
A foundation and a certainty.
Upon which it will surely endure..
Mark, my heart, only this.

11 4. RECITATIVO *Soprano*

Mein Jesus lebt,
Das soll mir niemand nehmen,
Drum sterb ich sonder Grämen.
Ich bin gewiss
Und habe das Vertrauen,
Dass mich des Grabes Finsternis
Zur Himmelsherrlichkeit erhebt.
Mein Jesus lebt!
Ich habe nun genug,
Mein Herz und Sinn
Will heute noch zum Himmel hin,
Selbst den Erlöser anzuschauen.

4. RECITATIVE *Soprano*

My Jesus lives,
Let nobody take that from me.
Therefore I shall die without worry.
I am certain
And have trust
That the darkness of the grave
Will elevate me to the splendour of heaven.
My Jesus lives!
Now I have had my fill,
My heart and mind
Want this very day to go to heaven,
To behold the Redeemer in person.

12 5. CHORAL

Drum wir auch billig fröhlich sein,
Singen das Halleluja fein
Und loben dich, Herr Jesu Christ;
Zu Trost du uns erstanden bist.
Halleluja!

5. CHORALE

Therefore we are rightfully joyful,
We sing the splendid Alleluia
And praise you, Lord Jesus Christ,
For our consolation you are arisen.
Alleluia!

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174

13 1. SINFONIA

1. SINFONIA

14 2. ARIA *Alto*

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte,
Er hat mich auch am höchsten lieb.
Gott allein
Soll der Schatz der Seele sein,
Da hab ich die ewige Quelle der Güte.

2. ARIA *Alto*

I love the Highest with all my heart,
He also has the utmost love for me.
God alone
Shall be the soul's treasure,
Therein I have the eternal source of goodness.

15 3. RECITATIVO *Tenore*

O Liebe, welcher keine gleich!
O unschätzbares Lösegeld!
Der Vater hat des Kindes Leben
Vor Sünder in den Tod gegeben

3. RECITATIVE *Tenor*

O love, unequalled!
O unfathomable ransom!
The Father has surrendered the life of His child
Unto death, for the sinners,

Und alle, die das Himmelreich
Verscherzet und verloren,
Zur Seligkeit erkoren.
Also hat Gott die Welt geliebt!
Mein Herz, das merke dir
Und stärke dich mit diesen Worten;
Vor diesem mächtigen Panier
Erzittern selbst die Höllenpforten.

16 4. ARIA *Basso*

Greifet zu,
Fasst das Heil, ihr Glaubenshände!
Jesus gibt sein Himmelreich
Und verlangt nur das von euch:
Gläubt getreu bis an das Ende!

17 5. CHORAL

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.
Ich bitt, wollst sein von mir nicht fern
Mit deiner Hülf und Gnaden.
Die ganze Welt erfreut mich nicht,
Nach Himml und Erden frag ich nicht,
Wenn ich dich nur kann haben.
Und wenn mir gleich mein Herz zerbricht,
So bist du doch mein Zuversicht,
Mein Heil und meines Herzens Trost,
Der mich durch sein Blut hat erlöst.
Herr Jesu Christ,
Mein Gott und Herr, mein Gott und Herr,
In Schanden lass mich nimmermehr!

And all of those who
Made light of Heaven, and lost it,
Are chosen for blessedness.
Thus did God love the world!
My heart, observe this
And fortify yourself with these words;
Before this mighty banner
The gates of hell will tremble.

4. ARIA *Bass*

Take hold,
Grasp salvation, ye faithful hands!
Jesus gives His heaven
And from you He demands only:
Believe faithfully unto the end!

5. CHORALE

Lord, Thee I love with all my heart.
I pray that You may not be far from me
With Your help and mercy.
The entire world does not gladden me,
I shall not ask for heaven and earth
If I can just have You.
And if my heart is about to break,
You remain my confidence.
My salvation and my heart's comfort,
Who has redeemed me through His blood.
Lord Jesus Christ,
My God and Lord, my God and Lord,
Never again let me be put to shame!

Ich geh und suche mit Verlangen, BWV 49
Dialogus

18 1. SINFONIA

19 2. ARIA *Basso*
Ich geh und suche mit Verlangen
Dich, meine Taube, schönste Braut.
Sag an, wo bist du hingegangen,
Dass dich mein Auge nicht mehr schaut?

20 3. RECITATIVO *Soprano, Basso*
Bass (Jesus)
Mein Mahl ist zubereit'
Und meine Hochzeittafel fertig,
Nur meine Braut ist noch nicht gegenwärtig.

Soprano (Seele)
Mein Jesus redt von mir;
O Stimme, welche mich erfreut!

Bass
Ich geh und suche mit Verlangen
Dich, meine Taube, schönste Braut.

Sopran
Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.

Bass / Sopran
Komm, [Schönste / Schönster], komm und lass dich küssen,
[Du sollst mein / Lass mich dein] fettes Mahl genießen.
[Komm, liebe Braut, und / Mein Bräutigam! ich] eile nun,

Beide
Die Hochzeitkleider anzutun.

21 4. ARIA *Soprano*
Ich bin herrlich, ich bin schön,
Meinen Heiland zu entzünden.
Seines Heils Gerechtigkeit
Ist mein Schmuck und Ehrenkleid;
Und damit will ich bestehn,
Wenn ich werd im Himmel gehn.

1. SINFONIA

2. ARIA *Bass*
I go and seek you longingly
My dove, fairest bride.
Tell me, where have you gone
So that my eye can no longer see you.

3. RECITATIVE *Soprano, Bass*
Bass (Jesus)
My meal is prepared
And my wedding table is ready,
Only my bride is not yet in attendance.

Soprano (Soul)
My Jesus is speaking about me;
O voice that delights me!

Bass
I go and seek you longingly,
My dove, fairest bride.

Soprano
My bridegroom, I fall at your feet.

Bass / Soprano
Come, fairest one, come and let yourself be kissed,
[You shall / Let me] enjoy [my/your] rich meal.
[Come, dear bride, and / My bridegroom! I] hasten now,

Both
To don the wedding garments.

4. ARIA *Soprano*
I am glorious, I am beautiful,
To enkindle my Saviour.
The justice of His salvation
Is my jewelry and robe of honour;
And with it I shall subsist
When I go to heaven.

22 5. RECITATIVO (DIALOG) *Soprano, Basso*

Sopran
Mein Glaube hat mich selbst so angezogen.

Bass
So bleibt mein Herze dir gewogen,
So will ich mich mit dir
In Ewigkeit vertrauen und verloben.

Sopran
Wie wohl ist mir!
Der Himmel ist mir aufgehoben:
Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte,
Dass das gefallene Geschlechte
Im Himmelssaal
Bei dem Erlösungsmahl
Zu Gaste möge sein,
Hier komm ich, Jesu, lass mich ein!

Bass
Sei bis in Tod getreu,
So leg ich dir die Lebenskrone bei.

23 6. DUETTO [E CHORAL] *Basso, Soprano*

Dich hab ich je und je geliebet,
Wie bin ich doch so herzlich froh,
Dass mein Schatz ist das A und O,
Der Anfang und das Ende.
Und darum zieh ich dich zu mir.
Er wird mich doch zu seinem Preis
Aufnehmen in das Paradeis;
Des klopf ich in die Hände.
Ich komme bald,
Amen! Amen!
Ich stehe vor der Tür,
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange!
Mach auf, mein Aufenthalt!
Deiner wart ich mit Verlangen.

5. RECITATIVE (DIALOGUE) *Soprano, Bass*

Soprano
My faith has inspired me so much.

Bass
So my heart remains well disposed to you,
So I want to confide in you
And betroth myself to you forever.

Soprano
How happy I am!
Heaven is raised up for me:
Majesty himself calls and sends His servants,
So that the fallen race
May be guests
At the redemption banquet
In Heaven's hall.
Here I come, Jesus, let me in!

Bass
Be faithful unto death,
And I shall present you with a crown of life.

6. DUET [AND CHORALE] *Bass, Soprano*

I have loved you for ever and ever,
How sincerely happy I am
That my beloved is the alpha and omega,
The beginning and the end.
And therefore I draw you to me.
As his prize He will
Admit me into Paradise;
Therefore I clap my hands.
I shall soon come!
Amen! Amen!
I stand at the door,
Come, fair crown of joy, do not tarry!
Open up, my dwelling!
I await you with longing.

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

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

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

Recording Data

Recording:	February 2011 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan Tuner: Akimi Hayashi; Matthieu Garnier (organ, BWV 49) Producer: Hans Kipfer Sound engineer: Jens Braun
Equipment:	Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Elisabeth Kemper, Christian Starke Mixing: Jens Braun, Hans Kipfer
Executive producer:	Robert von Bahr

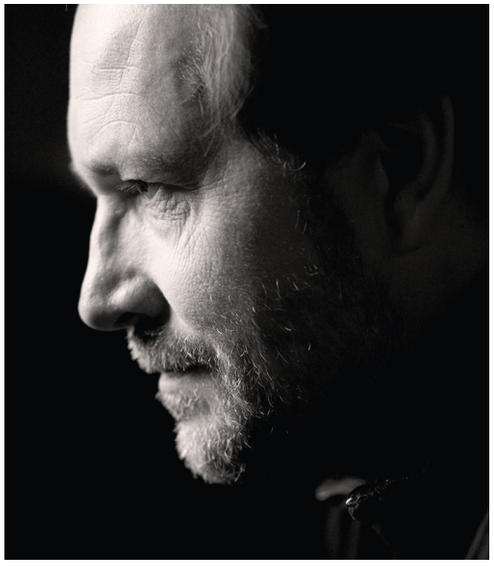
Booklet and Graphic Design

Cover text: © Klaus Hofmann 2011, © Masaaki Suzuki 2011
Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Marco Borggreve
Photograph of Hana Blažíková: © Luděk Sojka
Photograph of Robin Blaze: © Will Unwin
Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura
Photograph of Peter Kooij: © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

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

BIS-SACD-1941 © & ℗ 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



Hana Blažíková
Gerd Türk

Robin Blaze
Peter Kooij

BIS-SACD-1941