

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 119 Preise, Jerusalem, den Herrn
BWV 194 Höchsterwünschtes Freudenfest

16

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 16: Leipzig 1723

Cantata No. 194, 'Höchsterwünschtes Freudenfest', BWV 194

38'41

Kantate zur Einweihung der Orgel in Störmthal 1723 (2. November 1723)

Text: [1-5, 7-11] anon.; [6] Johann Heermann 1630; [12] Paul Gerhardt 1647

Oboe I, II, III, Bassono, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

Erster Teil / Part 1

20'05

1. [Chorus]. *Höchsterwünschtes Freudenfest...* 4'45
Oboe I, II, III, Bassono, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Violone, Organo, Cembalo)
2. Recitative (Bass). *Unendlich großer Gott, ach wende dich...* 1'15
Continuo (Violoncello, Organo)
3. Aria (Bass). *Was des Höchsten Glanz erfüllt...* 4'30
Oboe I, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo)
4. Recitative (Soprano). *Wie könnte dir, du höchstes Angesicht...* 1'20
Continuo (Violoncello, Cembalo)
5. Aria (Soprano). *Hilf, Gott, daß es uns gelingt...* 6'05
Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Violone, Organo, Cembalo)
6. Chorale. *Heilger Geist ins Himmels Throne...* 2'07
Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo)

Zweiter Teil / Part 2. Post concionem

18'29

7. Recitative (Tenor). *Ihr Heiligen, erfreuet euch...* 1'26
Continuo (Violoncello, Organo, Cembalo)
8. Aria (Tenor). *Des Höchsten Gegenwart allein...* 3'55
Continuo (Violoncello, Organo, Cembalo)
9. Recitative. Duet (Soprano, Bass). *Kann wohl ein Mensch zu Gott...* 2'04
Continuo (Violoncello, Organo, Cembalo)
10. Aria (Soprano, Bass). *O wie wohl ist uns geschehn...* 9'07
Oboe I, II, Continuo (Bassono, Violoncello, Organo)
11. Recitative (Bass). *Wohlan demnach, du heilige Gemeine...* 0'50
Continuo (Violoncello, Organo, Cembalo)
12. Chorale. *Sprich Ja zu meinen Taten...* 1'06
Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo)

Cantata No. 119, 'Preise, Jerusalem, den Herren', BWV 119

39'41

Ratswechsel, Leipzig 1723 (30. August 1723)

Text: [2-8] anon.; [1] Psalm 147, 12-14; [9] Martin Luther 1529

Tromba I, II, III, IV, Timpani, Flauto dolce I, II, Oboe I, II, III, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|------|---|------|
| [13] | 1. [Chorus]. <i>Preise, Jerusalem, den Herrn...</i> | 5'11 |
| | <i>Tromba I, II, III, IV, Timpani, Flauto dolce I, II, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo, Cembalo)</i> | |
| [14] | 2. Recitative (Tenor). <i>Gesegnet Land, Glückselge Stadt!...</i> | 1'20 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [15] | 3. Aria (Tenor). <i>Wohl dir, du Volk der Linden...</i> | 3'41 |
| | <i>Oboe da caccia I, II, Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [16] | 4. Recitative (Bass). <i>So herrlich stehst du, liebe Stadt!...</i> | 1'49 |
| | <i>Tromba I, II, III, IV, Timpani, Flauto dolce I, II, Oboe da caccia I, II, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo)</i> | |
| [17] | 5. Aria (Alto). <i>Die Obrigkeit ist Gottes Gabe...</i> | 2'29 |
| | <i>Flauto dolce I, II, Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [18] | 6. Recitative (Soprano). <i>Nun! wir erkennen es und bringen dir...</i> | 0'51 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [19] | 7. Chorus. <i>Der Herr hat Guts an uns getan...</i> | 6'07 |
| | <i>Tromba I, II, III, IV, Timpani, Flauto dolce I, II, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo, Cembalo)</i> | |
| [20] | 8. Recitative (Alto). <i>Zuletzt! Da du uns, Herr...</i> | 0'45 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Organo)</i> | |
| [21] | 9. Chorale. <i>Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ...</i> | 0'59 |
| | <i>Flauto dolce I, II, Oboe I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Bassono, Violoncelli, Violone, Organo)</i> | |

Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Vocal Soloists:

Yukari Nonoshita, soprano (BWV 194); **Yoshie Hida**, soprano (BWV 119);

Kirsten Sollek-Avella, alto (BWV 119); **Makoto Sakurada**, tenor;

Jochen Kupfer, baritone (BWV 194); **Peter Kooij**, bass (BWV 119)

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC
and Lufthansa German Air (for BWV 119).

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC



Lufthansa

Tuner: Toshihiko Umeoka. Pitch: a'=392 (BWV 194), a'=415 (BWV 119)

Bach Collegium Japan

BWV 194

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yukari Nonoshita * Yoshie Hida Naoko Yamamura Mutsumi Hatano Tamaki Suzuki Sumihito Uesugi
Alto:	
Tenor:	Makoto Sakurada * Satoshi Mizukoshi Yosuke Taniguchi
Bass:	Jochen Kupfer * Yoshitaka Ogasawara Chiayuki Urano

Orchestra

Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Koji Ezaki
Oboe III:	Atsuko Ozaki
Violin I:	Ryo Terakado (leader) Yuko Araki Yuko Takeshima
Violin II:	Azumi Takada Luna Oda Keiko Watanabe
Viola:	Yoshiko Morita Amiko Watabe

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki Mime Yamahiro
Violone (Contrabass):	Ken'ichi Naito
Bassono (Fagotto):	Seiichi Futakuchi
Cembalo:	Masaaki Suzuki
Organo:	Masaaki Suzuki Naoko Imai

BWV 119

Soloists (*) / Chorus

Soprano:	Yoshie Hida * Tamiko Hoshi Mikiko Suzuki Aki Yanagisawa
Alto:	Kirsten Sollek-Avella * Yuko Anazawa Tomoko Koike Tamaki Suzuki
Tenor:	Makoto Sakurada * Hiroyuki Harada Takanori Ohnishi Yosuke Taniguchi
Bass:	Peter Kooij * Yoshiya Hida Tetsuya Odagawa Chiayuki Urano

Orchestra

Tromba (Trumpet) I:	Toshio Shimada
Tromba II:	Yoshimitsu Osada
Tromba III:	Munenori Yamakami
Tromba IV:	Emiko Ikeda
Timpani:	Hisao Horio
Flauto dolce (Recorder) I:	Kazuo Hanaoka
Flauto dolce II:	Jun'ichi Furuhashi
Oboe / Oboe da caccia I:	Alfredo Bernardini
Oboe / Oboe da caccia II:	Masamitsu San'nomiya
Oboe III:	Atsuko Ozaki
Violino I:	Natsumi Wakamatsu (leader) Yuko Araki Mari Ono
Violino II:	Azumi Takada Luna Oda Yasuko Ohara
Viola:	Yoshiko Morita Ryoko Moro'oka

Continuo

Violoncello:	Hidemi Suzuki Norizumi Moro'oka
Violone (Contrabass):	Shigeru Sakurai
Bassono (Fagotto):	Seiichi Futakuchi
Cembalo:	Masaaki Suzuki
Organo:	Masaaki Suzuki Naoko Imai

Höchsterwünschtes Freudenfest, BWV 194

The cantata *Höchsterwünschtes Freudenfest* (*Much Longed-for Joyous Feast*) is an occasional piece, and was composed just a few weeks after the other cantata on this CD, *Preise, Jerusalem, den Herrn*. The performance took place, as Bach himself noted in his score, 'at the inauguration of the organ in Störmthal'. The village of Störmthal, some eight miles south-east of Leipzig, belonged to the estate of the von Fullen family. The chamberlain at that time, Hilmar von Fullen (1691-1751), had arranged for the village church to be extensively renovated and equipped with a newly built organ by the famous Silbermann pupil Zacharias Hildebrandt (1688-1757). For testing and inaugurating the organ he had called upon Johann Sebastian Bach, no less, who undoubtedly would also have taken the opportunity to give a public concert on the organ, and who was also commissioned to compose and perform a celebratory cantata for the occasion. The event was marked with a festive church service on 2nd November 1723 – on which occasion, contrary to what one might suppose from Bach's comment, not only the organ but the new church in its entirety was inaugurated. This explains why the organ does not appear as a solo instrument in the cantata; nor, indeed, is it mentioned in the cantata text, which refers exclusively to the consecration of the church. Its biblical starting point is the Solomon's dedication prayer (2 Chronicles, 6-7). This Old Testament text was probably also the subject of the sermon on that occasion, which was framed musically by the two parts of the cantata. One of the central ideas of the cantata text is that the church is the house of God, and that He may enter and take up residence within it in order, by his presence, to ignite (sixth movement), strengthen and preserve faith against 'des Fleisches Schwachheit' ('the flesh in its weakness'), external opposition, against 'Spott' ('scorn'), 'Welt und Sterblichkeit' ('the world and death'; ninth movement). Because the text is unusually rich in biblical allusions – not a single line is without a biblical reference – we can assume that the unknown librettist was a theologian.

Bach's cantata for the church consecration begins – in strikingly similar fashion to *Preise, Jerusalem* – with a choral movement in overture form. Like *Preise, Jerusalem*, it is

music of initiation: here, what is being initiated is a new era of worship for the community; and similarly it is music depicting arrival: the arrival of God (fourth movement, 'Wo deine Herrlichkeit einziehet...') ['Where your glory enters...']. As with *Preise, Jerusalem*, Bach had recourse to a work that had been composed earlier – and in both cases he altered the fugal theme of the fast middle section, on this occasion by putting the first note of the vocal parts up a whole octave, as a musical illustration of the word 'höchst' ('highest'). In *Höchsterwünschtes Freudenfest*, however, he relies to a greater extent on the existing material: the entire cantata can be traced back to a secular original, apparently a piece of congratulatory court music from Bach's Köthen period, possibly a birthday cantata for Prince Leopold of Anhalt-Köthen. The title and text of that cantata are unknown, but a few instrumental parts have been preserved, and these tell us that, apart from the introductory chorus, all of the arias have been re-used with only small alterations to the music. This may also be partly true of the recitatives (in particular the one in dialogue form, the ninth movement). Certainly the entire text is new, however, and it is clear that the two chorale movements – the last movements in the two parts of the cantata, and each with two strophes – were written for the Störmthal revision. These chorale movements are 'Heiliger Geist ins Himmels Throne' ('Holy Ghost at the heavenly throne') from the song 'Treuer Gott, ich muß dir klagen' ('Faithful God, I must complain to you') by Johann Heermann (1630) and 'Sprich Ja zu meinen Taten' ('Say yes to my deeds') from the well-known 'Wach auf, mein Herz, und singe' ('Awake, my heart, and sing') by Paul Gerhardt (1647).

The secular original can be detected almost everywhere in the arias, perhaps most discreetly in the gracefully rocking bass pastorale 'Was des Höchsten Glanz erfüllt' ('What the lustre of the highest has filled'; third movement) and in the tenor solo accompanied just by the continuo 'Des Höchsten Gegenwart allein' ('The highest presence alone'; eighth movement), but all the more unmistakably in the thoroughly dance-like soprano aria 'Hilf, Gott, daß es uns gelinget' ('Help, God, that we may succeed'; fifth movement), which is a genuine gavotte, and in the minuet-like character of the

final duet, 'O wie wohl ist uns geschehn' ('Oh how good it is for us'; tenth movement) with its delightful parallel thirds and sixths that express so well the well-being of which the surviving text speaks, but which might equally well have been alluded to by the (lost) original text.

Bach did not contest the underlying secular nature of the cantata; on the contrary, he seems to have regarded the parody as successful and to have had particular affection for the new work. At any rate, he also performed the cantata in Leipzig on at least two occasions, in 1724 and 1731, not at the consecration of a church or organ but on Trinity Sunday. Within the church year this is the feast day of the Holy Trinity of Father, Son and Holy Ghost; the 'höchsterwünschte Freudenfest' ('much longed-for joyous feast') was thus the Feast of the Trinity. The leap of imagination which led to the re-use of the cantata on that particular Sunday was evidently facilitated by the invocation of the Trinity at the end of the first part of the cantata: 'Heiliger Geist ins Himmels Throne, gleicher Gott von Ewigkeit mit dem Vater und dem Sohne' ('Holy God at the heavenly throne, equal God eternally, with the Father and the Son'; sixth movement) and the idea of Christ meeting the triune God in church, in the house of God: 'Man schaut hier Vater, Sohn und Geist' ('We see here Father, Son and Holy Ghost'; seventh movement).

Preise, Jerusalem, den Herrn, BWV 119

With Bach's cantata *Preise, Jerusalem, den Herrn* (*Praise the Lord, O Jerusalem*) we also leave his principal area of activity and from the basic responsibility of the Cantor of St. Thomas, namely the musical aspects of the services on the Sundays and feast days of the church year, and turn instead to the subsidiary activities that were connected with his position as Cantor and municipal director of music – the provision and performance of pieces for special occasions. These special occasions were often of a private nature, events (especially funerals and weddings) for which the well-off citizens and nobles in and around Leipzig commissioned music from the Cantor of St. Thomas. The fees charged for such pieces must have been considerable, and occasional compositions of this type were an important and welcome source of income for Bach. As well as private

events there were public ones, academic festivities at Leipzig University and political celebrations; in particular Bach produced pieces to celebrate the birthdays and name days of members of the Saxon ruling family in Dresden, or for visits by members of the Duke's family to Leipzig, for instance for fairs, as well as for events in the political life of the city itself.

Among the recurring municipal events of a political nature for which Bach had to perform a cantata every year was the so-called 'council election' and the associated festive service in the Nikolaikirche. This council election was by no means a democratic process in the modern sense of the word. The entire Leipzig council consisted of some thirty prominent citizens and three mayors in three different factions who, in a predetermined order, succeeded each other for leadership of the discharge of official business. The transfer of office traditionally took place on the Monday after the Feast of St. Bartholomew (24th August). The church service marked the festive beginning of the new year of office; the old council took its leave and the new one was welcomed. Such a service must have taken place 27 times during Bach's time in Leipzig, but only five of the cantatas wrote for this purpose have survived (apart from BWV 119, they are BWV 29, 69 and 120 and, in fragmentary form, BWV 193); in addition, the texts for three further works exist (BWV Anh. 3, 4 and 193).

Bach's first Leipzig council election cantata, *Preise, Jerusalem, den Herrn*, was written for performance on 30th August 1723. Like all of its companion works, it declares its festive character by means of an extremely rich complement of instruments: trumpets and timpani are required (four trumpets instead of the usual three), the woodwind is ample and colourful with two recorders and three oboes, later on joined by two *oboi da caccia* (alto oboes); in addition there is the usual chorus, four vocal soloists, string orchestra and continuo group featuring organ, bassoon, cello and violone (double bass). Moreover, Bach chooses to start his cantata with a type of movement that was in its time regarded as the epitome of a festive opening: a French overture or, to be more precise, with a French overture adapted for vocal writing, in which the slower, more homophonic outer sections are scored as usual

for instruments alone with characteristic dotted rhythms, but the more animated, fugal middle section appears as a choral movement with the instruments playing an essentially supporting rôle. Bach's recourse to the French overture as a formal type can also be understood symbolically: in the same way that overtures were originally used in the era of Louis XIV as festive pieces to accompany the entry of the King and his entourage at court opera or ballet performances, Bach's cantata was performed to mark the 'entry' of the new mayor and his council, and to open the new term of office.

In addition, however, Bach's recourse to overture form has a very different, more practical aspect: the appearance of the original autograph score, all the characteristic corrections and various small compositional inconsistencies show that, for this movement, Bach had turned to a composition that already existed – in all probability an orchestral movement. One of the tell-tale signs is that the beginning of the fugue theme, with the text 'Preise, Jerusalem, den Herrn', against all fugal convention, displays all sorts of differences in the instrumental and vocal lines – even the first two trumpet entries have a different first note. A more detailed analysis, with reference also to the corrections in the autograph score, shows that Bach added the small opening ascending run (with which the theme normally begins) at a later stage, in order to lend the requisite emphasis to the first syllable of the word 'preise'.

Bach's compositional retouchings make no difference, however, to the overall impression made by the movement. The music is well suited to the text, with its joyful mood of praise and thanks. In keeping with the tradition of musical and rhetorical imagery, the numerous animated semiquaver coloraturas and trill figures illustrate the praise of which the biblical text speaks. This is an extract from Psalm 147 (verses 12-14a), originally sung by the people of Israel with reference to Jerusalem. In Bach's cantata, however, Jerusalem represents Leipzig (as the listeners would have correctly understood), and it is the people of Leipzig who are urged to praise God who protects the city from enemies from without, holds his hand of blessing over the inhabitants (the 'Kinder drinnen' ['children with thee']) and secures peace for the city.

The psalm text, very well chosen for this occasion, is followed by a freely written assembly of texts consisting of five movements, a conventional sequence of recitative and aria texts by an unknown author; as so often with Bach, the work is rounded off with a hymn strophe. The poetry initially alludes to the psalm text, then makes it plain to the listener how much God has blessed the people of Leipzig (movements 2-4), and follows this with the idea that God employed the 'klugen Obrigkeit' ('wise authorities') for his good deeds and even used them to this end as his 'Ebenbild' ('image'; movements 4-5). The following movements give thanks to God, remember the departing council members (the 'teuren Väter' ['dear fathers'] of the city) and their work (sixth movement), then combine the profession 'Der Herr hat Guts an uns getan' ('The Lord has done good things for us') with a prayer for the new administration and for future city governments (seventh movement), and confirm this in a sort of epilogue with a plea for God to continue to bless and preserve the people of Leipzig.

Almost all of these movements are musical display pieces, the tenor aria 'Wohl dir, du hast es gut' ('Greetings to you, you are favoured'; third movement) with its striking wind writing for two *oboi da caccia* just as much as the later 'Die Obrigkeit ist Gottes Gabe' ('Authority is a gift from God'; fifth movement) for alto and two recorders in unison. Above all, however, the very unusual accompanied recitative that comes between the two arias, 'So herrlich stehst du, liebe Stadt' ('So splendidly you stand, you dear city': fourth movement) must have surprised the Leipzig audience with its noisy fanfares at the beginning and end and the gentle woodwind sonorities of recorders and *oboi da caccia* in the middle section. A particular highlight is the seventh movement, 'Der Herr hat Guts an uns getan' ('The Lord has done good things for us'), textually reminiscent of a *da capo* aria but composed as a choral movement with full orchestra. The outer sections of this choral movement are set as a fugue; the words 'Der Herr hat Guts an uns getan' ('The Lord has done good things for us') are linked to a striking, signal-like theme that rises from the bass, by way of the tenor and alto, to the soprano and is then gradually taken up by the instruments until the entire orchestra participates in a grandiose

climax. By contrast, the vocal parts in the middle section are predominantly homophonic; above and in between, the orchestra develops themes and motifs from the opening ritornello, among them the famous fanfare motif that Bach lovers will recognize from the beginning of the *First Brandenburg Concerto* and, especially, from the trumpet part of the aria 'Großer Herr, o starker König' ('Mighty Lord and great king') from the *Christmas Oratorio*. As this is really a secular motif, commonly used at princely courts as a greeting and hunting signal, one might suspect that the present movement might originally, with a different text, have formed part of a work Bach wrote in homage to somebody.

The cantata ends with a simple, four-part setting of the ninth strophe of Martin Luther's German version of the *Te Deum*, 'Herr Gott, dich loben wir' ('Lord God, we praise thee'; 1529) with the conventional old church melody. In Bach's score, this movement is notated very concisely, at a place where there was only enough space for the four vocal parts. As only the score has survived, the original performance materials having been lost, it is uncertain what rôle Bach assigned to the individual instruments here. It is possible that the performance materials also included additional parts for trumpets and timpani, for which there was no space in the score; in this case the full complement of performers would have brought the cantata to an end as splendidly as it had begun.

© Klaus Hofmann 2001

Production Notes

BWV 194: Source materials

The cantata performed today as BWV 194 has been transmitted primarily on the basis of the following source materials, referred to as A, B and C, which throw light on the history of the work.

– Source A: The full score written entirely in Bach's own hand. It needs to be borne in mind, however, that this full score does not date from the time of the work's composition. It is a fair copy, the bulk of which was copied from another already completed work. (P43, Berlin National Library)

– Source B: Fourteen original parts, most in the hand of Johann Kuhnau. (St48, Berlin National Library)

– Source C: Eight parts in largely unknown hands, although some are copies by Johann Christian Köpping, one of Bach's pupils from 1723 until 1726. (St346, Berlin National Library)

On the basis of the watermarks and the orthographic style of these source materials, one may assume the following process of emergence and performance history of this work:

1) Bach is likely to have composed the cantata during his Köthen period for a celebration for Prince Leopold of Anhalt-Köthen. The work in question is known under catalogue number BWV 194a, but the score of the work as composed for that occasion is no longer extant. Six of the parts from source C, however, were written for the original performance and convey the nature of the work before it was touched by Köpping.

2) Bach composed and performed a new cantata on the occasion of the dedication of the organ in the town of Störmthal on 2nd November 1723. This was BWV 194, of which movements 1, 3, 5, 7 and 9 were taken from BWV 194a. The source materials on this occasion were A and B as described above.

3) BWV 194 was performed on Trinity Sunday, 4th June 1724. The parts produced for the performance at Störmthal were used on that occasion, but the bass part (B4a) classified as part of source material B, the organ part (C7) classified as source material C, and several other copies were newly created.

4) It is possible that the work may also have been performed on 16th June 1726. The parts classified as source material C were used with revisions in the hand of Köpping, however, and a new organ part (C8) was prepared for the performance. It is evident that the order of the movements was changed and that certain movements were omitted. The movements actually performed were presented in the order of movement 12 followed in turn by movements 2, 3, 4, 5, 7 and 10. In addition, the organ replaced the obligato oboe in movements 3 and 10. Frieder Remp, who edited the work for the *Neue Bach-Ausgabe*, suggests that Bach may not himself have been involved in this performance.

5) The cantata received a further performance with its origi-

inal sequence of pieces on another Holy Trinity festival on 20th May 1731. Only the first part is included in the libretto that provides evidence of this second performance. Since Bach himself added the continuo part, however, which for some reason or other is missing from the fifth to the tenth movements, it seems highly likely that the whole work was performed on that occasion.

The work heard on this recording is based on the version performed in Störmthal referred to in 2) above but, as mentioned below, there are certain problems concerning pitch, as the organ part used on that occasion has been lost.

Performance problems in connection with BWV 194

A glance at this cantata indicates the unusually high ranges of the vocal parts. The soprano part in particular reaches heights not seen in any other cantata apart from BWV 51, while the bass part is high enough to be in the tenor register. (The range of the soprano part extends from f' to c'', while the range of the bass part is from C₂ to g'). These ranges are clearly inexplicable if one ignores the pitch relationships assumed by Bach when he composed the work.

Examining the original source materials referred to above, one comes across two important points that concern pitch. One is the inscription 'tief Kammerton' that appears on the left of the title of the instrumental parts classified under source material B. The other is that the organ part (C7) included in source material C has been transposed down a minor third rather than a major second as in the case of most of the organ parts dating from Bach's Leipzig period.

Organs in the Leipzig area at that time were generally tuned at *Chorton* pitch (a' = ca. 465). In order to do away with the difference between this pitch and the *Kammerton* pitch (a' = ca. 415) at which the stringed and wind instruments would have been tuned, the organ part was notated a major second lower. But in the case of this particular work, the part is notated a minor third lower, meaning that the stringed and wind instruments were performing at the so-called 'tief Kammerton' pitch a semitone lower (a' = ca. 392).

Since this part score was created for a further performance in Leipzig in 1724, however, and since the organ part used in Störmthal has been lost, we cannot be certain about

the pitch at which it was performed on that occasion. But the Störmthal organ still exists, and there is nothing to suggest that it was ever particularly low-pitched. One is left to surmise that it was on the basis of the original work dating from the Köthen period that Bach revised this work for performance at the low 'tief Kammerton' pitch. As suggested by the oboist Bruce Haynes, it is highly likely that low-pitched French-style instruments were in use in Köthen.

Taking account of the pitch range of the vocal parts, we have therefore decided to perform this cantata on this occasion at the 'tief Kammerton' pitch of a' = 392 Hz. Assuming that this work is indeed a product of Bach's Köthen period, it is quite possible that it may have been performed originally at this pitch.

BWV 119: Source materials

This work has been handed down only in the form of Bach's own hand-written full score. Considering how beautifully written the score is as a whole, it would appear that the first and seventh movements are borrowings from an earlier work and that there is a possibility of this applying also to the third and fifth movements. If such an earlier work did exist, however, nothing is now known of it. The eighth movement (Recitative) and the ninth movement (Chorale) are written on the blank space between pages 4 and 7 of the seventh movement.

Performance problems in connection with BWV 119

a) Rhythm of the third movement

This cantata poses no major problems, but a certain amount of controversy surrounds the third movement. The piece is a tenor aria with obbligato parts for two oboes da caccia, and it includes a mixture of three types of rhythm: the normal quaver rhythm, dotted rhythms, and triplets. Baroque performance practice would most likely have unified these rhythms in the form of triplets, although in this performance we have adopted a different procedure as I shall now describe.

1) In Bach's autograph, for example in bars 3, 10, 19 and 36, the rhythm in the parts in which thematic figures appear has been clearly revised from dotted rhythms to ordinary quaver rhythms, indicating that Bach specifically intended the rhythm

at these points to be played in straight quavers.

2) The triplets in the second half of the piece appear in direct linkage with the words 'Gottes Segen' ('God's blessings'). The number '3' appears on almost all examples of triplets, thus emphasizing the distinction between triplets and dotted rhythms.

Bearing the above points in mind, it seems appropriate in this piece to observe strictly the rhythms written by Bach. The dotted rhythms frequently used in French overtures are said to symbolize the authority of God or of the king. In contrast, one can interpret the flowing triplet figures as representing the 'God's blessings' which are the gift of omnipotent God. Above and beyond mere performance practice, this piece may well be imbued with a deep symbolism.

b) Instrumentation of the ninth movement

Klaus Hofmann, deputy director of the Bach Institute in Göttingen, has made some interesting observations about the instrumentation of the ninth movement. The parts of this cantata have been lost, and there are no indications as to the instrumentation of the ninth movement. Hofmann suggests, however, that the orchestra in this movement would have included trumpets as in the first movement, but for some reason the trumpet part was left out of the autograph full score. It is certainly true that there are many slightly mystifying rests in the chorale, and it is natural to assume that an orchestral part of some kind has indeed been lost. I have not managed to find any clues as to how such a part might be re-constituted, however, and we are therefore performing the work in its currently extant form.

© Masaaki Suzuki 2001

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower

range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

The **Bach Collegium Japan** is an orchestra and choir formed in 1990 by Masaaki Suzuki. The orchestra consists of Japan's leading specialists in performance on period instruments. The ensemble strives to present ideal performances of Baroque religious music, especially the work of Johann Sebastian Bach, and to obtain a wider audience for this music. Every effort is made to follow the performance practice of the age from which the music dates; the orchestra employs the most appropriate instrumentation for each programme and strives to recreate the tonal quality that characterized the Baroque era, whilst the choir adopts a clear and dramatic expressive character that emphasizes the verbal nuances of the German language.

The ensemble made its début in April 1990, and since 1992 it has been giving regular concerts featuring Bach's church cantatas at the Casals Hall in Tokyo and the chapel of Kobe Shoin Women's University. The ensemble shifted its base of operations to the Kioi Hall in 1997, and in 1998 to the Tokyo Opera City Concert Hall, where it now presents regular concerts.

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival, the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

Since making its recording début in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio*

were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, eventually graduating with a soloist's diploma in both instruments. He then began working as a soloist from his base in Japan, giving frequent performances in Europe and engaging in annual concert tours, especially in the Netherlands, Germany and France. Masaaki Suzuki is currently associate professor at the Tokyo National University of Fine Arts and Music. In 2001 he was awarded the 'Verdienskruis am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik' by the Federal Republic of Germany.

While working as a solo harpsichordist and organist, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord.

Yukari Nonoshita, soprano, was born in the Oh'ita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her début at Rennes (as Cherubino in

The Marriage of Figaro), she has sung numerous operatic rôles. Her repertoire ranges from medieval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

Yoshie Hida was born in Osaka and graduated from Kobe College and then, with a masters degree, from the Kyoto City University of Arts. She won first prize at the Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai in 1990. Besides having a special interest in French music which has led to numerous celebrated performances as a recitalist and in opera, Yoshie Hida is also a noted performer of baroque music and has sung regularly with the Bach Collegium Japan since 1991.

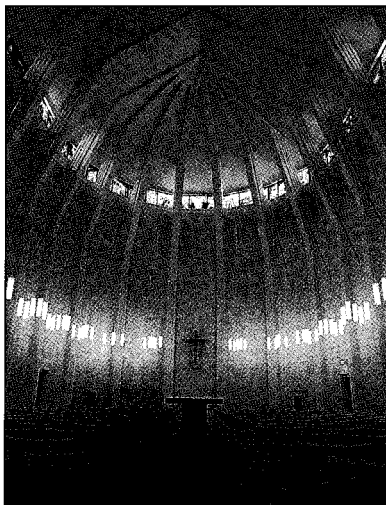
Kirsten Sollek-Avella comes from the Pacific Northwest and studied at Indiana University and the Eastman School of Music. In recent years she has been particularly active in the area of historical performance and is much in demand with early music enthusiasts in the United States and abroad. Kirsten Sollek-Avella is also increasingly sought after for her interpretation of music from the 20th century. She has, for example, performed in a concert version of John Adams' *Nixon in China* and has sung the title rôle in Benjamin Britten's *Rape of Lucretia* as well as singing new works at festivals, including compositions by her husband Vicente Avella.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegridolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a

member of the Accademia di Montegrinfolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

Jochen Kupfer, born in Grimma in 1969, began regular singing lessons at the age of ten at the college of music in his home town, continuing in 1989 under Prof. Helga Forner at the Leipzig College of Music. He took part in master-classes given by Aldo Baldin, Theo Adam and Elio Battaglia, and completed his training by studying under Dietrich Fischer-Dieskau and Elisabeth Schwarzkopf. Jochen Kupfer has been a prizewinner at numerous prestigious competitions, has sung with prominent choirs and under such conductors as Krzysztof Penderecki, Giuseppe Sinopoli, Rafael Frühbeck de Burgos, Helmuth Rilling und Trevor Pinnock. In addition to his concert engagements, he has a particular affinity for Lieder and has given song recitals in many European countries. Concert tours have taken him to various European cities and to Japan, and he has appeared at numerous international music festivals. He is currently engaged at the Saxon State Opera (Semperoper) in Dresden.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However, he started his formal musical studies as a violin student. This was followed by singing tuition from Max van Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam, and in 1980 he obtained a diploma for solo performance. Peter Kooij is a regular performer at the most important festivals in Europe. He has also sung in Israel, South America and Japan with Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Kobe Shoin Women's University Chapel

Höchsterwünschtes Freudenfest, BWV 194

Die Kantate *Höchstlerwünschtes Freudenfest* ist ein Gelegenheitswerk und nur wenige Wochen nach *Preise, Jerusalem, den Herrn* entstanden. Die Aufführung erfolgte, wie Bach selbst auf seiner Partitur vermerkt, „Bey Einweihung der Orgel in Störm-Thal“. Das Dorf Störmthal, etwa 12 Kilometer südöstlich von Leipzig gelegen, gehörte zur Lehnherrschaft der Adelsfamilie von Fullen. Der damals regierende Kammerherr Hilmar von Fullen (1691-1751) hatte die Dorfkirche weitgehend neu errichten und sie mit einem Orgelneubau des berühmten Silbermann-Schülers Zacharias Hildebrandt (1688-1757) ausstatten lassen. Für die Orgelprüfung und -einweihung hatte er keinen Geringeren als Johann Sebastian Bach bestellt, der zweifellos bei dieser Gelegenheit auf der Orgel auch öffentlich konzertierte, und dem auch der Auftrag zufiel, zu diesem Anlaß die Festkantate zu komponieren und aufzuführen. Das Ereignis wurde am 2. November 1723 mit einem Festgottesdienst begangen. Gefeierte wurde damit freilich, anders als Bachs Notiz vermuten läßt, nicht nur die Einweihung der Orgel, sondern die des gesamten Kirchenneubaus. Diese Tatsache macht verständlich, warum die Orgel in der Kantate nicht als Soloinstrument in Erscheinung tritt und auch im Kantatentext unerwähnt bleibt. Dieser bezieht sich vielmehr ausschließlich auf die Kirchweihe. Seine biblische Grundlage ist das Tempelweihgebet Salomos (2. Chronik, 6-7). Dieser ältestamentliche Text war vermutlich auch Gegenstand der Festpredigt, zu der die beiden Teile der Kantate den musikalischen Rahmen bildeten. Einer der zentralen Gedanken der Kantatendichtung ist, daß die Kirche das Haus Gottes ist und daß er hier einziehen und Wohnung nehmen möge, um mit seiner Gegenwart den Glauben – gegen „des Fleisches Schwachheit“, gegen äußeren Widerstand, gegen „Spott“, „Welt und Sterblichkeit“ (Satz 9) – zu entzünden (Satz 6), zu kräftigen und zu erhalten. Der außerordentlich reich mit biblischen Anspielungen gesättigte Text – nicht eine Verszeile ist ohne biblischen Bezug – läßt in dem unbekannten Verfasser einen Theologen vermuten.

Bachs Kirchweihkantate beginnt in auffälliger Parallelität zu *Preise, Jerusalem* mit einem Chorsatz in Ouvertürenform. Es handelt sich um eine Eröffnungsmusik, eröffnet

wird ein neuer Abschnitt im gottesdienstlichen Leben der Gemeinde; und zugleich ist es eine Einzugsmusik: Gott zieht ein (Satz 4): „Wo deine Herrlichkeit einziehet ...“). Bach hat hier, wie in BWV 119, auf ein schon vorhandenes Werk zurückgegriffen – und das Fugenthema des schnellen Mittelteils verändert, nämlich in den Singstimmen den ersten Ton eine ganze Oktave höher gesetzt, um das Wort „höchst“ musikalisch zu illustrieren. Aber der Rückgriff auf Vorhandenes hat ein größeres Ausmaß als in BWV 119: Die ganze Kantate geht auf ein weltliches Urbild zurück, offensichtlich eine höfische Glückwunschmusik aus Bachs Köthener Zeit, vielleicht eine Geburtstagskantate für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen. Titel und Text dieser Kantate sind unbekannt; aber einige erhalten gebliebene Instrumentalstimmen lassen noch erkennen, daß neben dem Eingangsschor auch alle Arien mit nur geringen musikalischen Änderungen übernommen worden sind. Möglicherweise gilt das teilweise auch für die Rezitative (insbesondere für das in Dialogform, Satz 9). Mit Sicherheit neu ist nur die gesamte Textdichtung, und eindeutig erst für die Störmthaler Neufassung geschaffen sind die beiden Choralsätze, die mit je zwei Strophen die beiden Kantatenteile beschließen, „Heiliger Geist ins Himmels Throne“ aus dem Lied „Treuer Gott, ich muß dir klagen“ von Johann Heermann (1630) und „Sprich Ja zu meinen Taten“ aus dem wohlbekannten „Wach auf, mein Herz, und singe“ von Paul Gerhardt (1647).

Die weltliche Vorlage scheint in den Arien fast allenthalben durch, am dezentesten vielleicht noch in dem anmutig wiegenden Pastorale des Basses „Was des Höchsten Glanz erfüllt“ (Satz 3) und dem nur vom Continuo begleiteten Tenor-Solo „Des Höchsten Gegenwart allein“ (Satz 8), um so unverkennbarer aber in der durch und durch tänzerischen Sopran-Arie „Hilf, Gott, daß es uns gelingt“ (Satz 5) – der Satz ist eine regelrechte Gavotte – und in dem Menuett-Charakter des abschließenden Duets „O wie wohl ist uns geschehn“ (Satz 10) mit seinen „lieblichen“ Terz- und Sextparallelen, die so recht das Wohlsein ausdrücken, von dem der überlieferte Text spricht, aber wohl auch schon der verschollene Wortlaut des Originals gehandelt haben mag.

Bach hat der „weltliche“ Grundton der Kantate nicht angefochten, im Gegenteil, er scheint die Parodie als ge-

lungen betrachtet und das neu entstandene Werk besonders geschätzt zu haben. Jedenfalls hat er die Kantate mindestens zweimal, 1724 und 1731, auch in Leipzig aufgeführt, hier nun allerdings nicht zu einer Kirch- oder Orgelweihe, sondern am Sonntag Trinitatis. Innerhalb des Kirchenjahrs ist dies der Festtag der göttlichen Dreieinigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist. Das „höchsterwünschte Freudenfest“ war also nun das Trinitatisfest. Die gedankliche Brücke zur Weiterverwendung der Kantate an diesem Sonntag bildete offenbar die Anrufung der Trinität am Schluß des ersten Kantatenteils: „Heiliger Geist ins Himmels Throne, gleicher Gott von Ewigkeit mit dem Vater und dem Sohne“ (Satz 6) und die Vorstellung, daß der Christ in der Kirche, dem Hause Gottes, dem dreieinigen Gott begegne: „Man schaut hier Vater, Sohn und Geist“ (Satz 7).

Preise, Jerusalem, den Herrn, BWV 119

Bachs Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* führt uns weg vom Hauptarbeitsgebiet und der eigentlichen Aufgabe des Thomaskantors, nämlich der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste an den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahrs, und führt uns statt dessen auf das Gebiet der mit seinem Amt als Kantor und städtischer Musikdirektor verbundenen Nebenaufgaben, der Gelegenheitskompositionen und -aufführungen zu besonderen Anlässen. Häufig waren dies Anlässe privater Natur, für die wohl situierte Bürger und Adlige in und um Leipzig beim Thomaskantor Musik bestellten, Trauerfeiern vor allem oder auch Hochzeiten; die Honorare müssen ansehnlich gewesen sein, und Gelegenheitskompositionen dieser Art waren für Bach eine wichtige und willkommene Einnahmequelle. Zu den privaten Anlässen kamen solche des öffentlichen Lebens, akademische Feiern an der Leipziger Universität und politische Feierlichkeiten, insbesondere Festmusiken zu Geburts- und Namens-tagen von Mitgliedern des sächsischen Herrscherhauses in Dresden oder bei Besuchen der herzoglichen Familie in Leipzig, etwa zu Messezeiten, daneben aber auch Ereignisse im politischen Leben der Stadt selbst.

Zu den wiederkehrenden stadtpolitischen Anlässen, bei denen Bach alljährlich eine Kantate aufzuführen hatte, gehörte die sogenannte Ratswahl und die damit verbundene

Festgottesdienst in der Nikolaikirche. Diese Ratswahl war kein im modernen Sinne demokratischer Vorgang. Vielmehr bestand der gesamte Leipziger Stadtrat aus etwa dreißig prominenten Bürgern und drei Bürgermeistern in drei verschiedenen Ratsfraktionen, die sich nach einem festen Turnus jährlich in der Führung der Amtsgeschäfte ablösten. Die Amtsübergabe fand traditionell am Montag nach Bartholomäi (24. August) statt. Mit dem Gottesdienst wurde das neue Amtsjahr feierlich eröffnet, der alte Rat verabschiedet und der neue willkommen geheißen. Insgesamt 27 mal muß ein solcher Gottesdienst in Bachs Leipziger Zeit stattgefunden haben. In Bachs Vertonung erhalten sind aber nur fünf zu diesem Zweck entstandene Kantaten (neben BWV 119 noch BWV 29, 69, 120 sowie als Fragment BWV 193), drei weitere sind nur textlich bekannt (BWV Anh. 3, 4 und 193).

Bachs erste Leipziger Ratswahlkantate, *Preise, Jerusalem, den Herrn*, entstand zum 30. August 1723. Wie auch bei all ihren Schwesterwerken drückt sich der festliche Charakter in einer besonders reichen Besetzung aus: Trompeten und Pauken sind aufgeboten (bei den Trompeten sogar vier statt der üblichen drei), die Holzbläser sind mit zwei Blockflöten und drei Oboen, später auch zwei *Oboi da caccia* (Altoboen) üppig und farbig besetzt; und hinzu kommt wie üblich der Chor samt vier Vokalsolisten, dazu das Streichorchester und die Continuo-Gruppe mit Orgel, Fagott, Violoncello und Violone (Kontrabaß). Bach beginnt seine Kantate außerdem mit einem Satztypus, der zu seiner Zeit als Inbegriff einer festlichen Eröffnung galt: mit einer Französischen Ouvertüre, genauer gesagt: mit einer zum Vokalsatz abgewandelten Französischen Ouvertüre, bei der die langsameren, mehr homophon gesetzten Rahmenteile im charakteristisch „punktierten“ Rhythmus zwar wie gewohnt rein instrumental erklingen, der bewegtere fugierte Mittelteil aber als Chorsatz erscheint und den Instrumenten hier vorwiegend eine Begleiterrolle zugewiesen ist. Bachs Rückgriff auf den Formtypus der Französischen Ouvertüre ist zugleich symbolisch zu verstehen: Wie diese ursprünglich in der Ära Ludwigs XIV. als feierliche Einzugsmusik für den König und sein Gefolge die höfischen Opern- oder Ballettvorstellungen eröffnete, so erklingt Bachs Kantate zum Einzug des neuen Bürgermeisters und seines Rates und zur Eröff-

nung der neuen Amtsperiode.

Darüber hinaus aber hat der Rückgriff Bachs auf die Ouvertürenform noch einen ganz anderen, mehr praktischen Aspekt: Das Schriftbild der autographen Originalpartitur, allerhand charakteristische Korrekturen und verschiedene kleinere kompositorische Ungereimtheiten zeigen, daß Bach für den Satz auf eine schon vorhandene Komposition zurückgegriffen hat, und zwar allem Anschein nach auf einen Orchestersatz. Eines dieser verräterischen Indizien besteht darin, daß der Beginn des Fugenthemas zu dem Text „Preise, Jerusalem, den Herrn“ gegen alle Fugengewohnheit in Instrumenten und Singstimmen allerhand Abweichungen zeigt – schon die beiden ersten Trompeteneinsätze differieren in ihren ersten Noten. Genauere Analyse auch der Korrekturen im Partiturautograph zeigt, daß Bach den einleitenden kleinen Aufwärtslauf, mit dem das Thema im Normalfall beginnt, nachträglich vorangesetzt hat, um der ersten Silbe des Wortes „preise“ das sprachlich erforderliche Gewicht zu verleihen.

Für den Gesamteindruck sind die kompositorischen Retuschen Bachs allerdings ohne Bedeutung. Die Musik verbindet sich glücklich mit dem Text und seinem freudigen, auf Lob und Dank gestimmten Affekt, die zahlreichen beschwingten Sechzehntelkoloraturen und Trillerwendungen illustrieren im Sinne der musikalisch-rhetorischen Figurentradition das Preisen und Loben, von dem das Bibelwort spricht. Es ist ein Ausschnitt aus dem 147. Psalm (Vers 12-14a), ursprünglich gesungen vom Volk Israel und bezogen auf Jerusalem. Aber in Bachs Kantate – und das wußten seine Hörer richtig zu deuten – steht Jerusalem für Leipzig und sind es die Leipziger, die aufgefordert werden, Gott zu preisen, ihn, der die Stadt gegen äußere Feinde schützt, seine segnende Hand über die Einwohner (die „Kinder drinnen“) hält und der Stadt den Frieden sichert.

Dem für diesen Anlaß schön gewählten Psalmwort folgt ein frei gedichteter Textkomplex von fünf Sätzen, eine regelmäßige Folge von Rezitativ- und Arienversen aus der Feder eines unbekannten Verfassers; den Beschluß bildet, wie so oft bei Bach, eine Kirchenliedstrophe. Die freie Dichtung knüpft zunächst an das Psalmwort an, vergegenwärtigt den Hörern, wie sehr Gott seine Leipziger gesegnet habe (Satz

2-4), und schließt daran den Gedanken, daß Gott sich für seine Wohltaten der „klugen Obrigkeit“ bediene und diese selbst dazu als sein „Ebenbild“ eingesetzt habe (Satz 4-5). Die folgenden Sätze sagen Gott Dank, gedenken der scheidenden Ratsmitglieder (der „teuren Väter“ der Stadt) und ihrer Verdienste (Satz 6), verbinden dann mit dem Bekenntnis „Der Herr hat Guts an uns getan“ die Fürbitte für die neue und künftige Stadtregierungen (Satz 7) und bekräftigen dies in einer Art Epilog mit der Bitte, Gott möge sein – Leipziger – Volk weiterhin segnen und erhalten (Satz 8-9).

Fast jeder dieser Sätze ist ein musikalisches Kabinettstück, die Tenorarie „Wohl dir, du hast es gut“ (Satz 3) mit der aparten Bläserbesetzung von zwei *Oboi da caccia* ebenso wie die folgende, „Die Obrigkeit ist Gottes Gabe“ (Satz 5) für Alt und zwei unisono geführte Blockflöten. Vor allem aber wird das zwischen den beiden Arien stehende, ganz ungewöhnliche *Accompagnato-Rezitativ* „So herrlich stehst du, liebe Stadt“ (Satz 4) die Leipziger Hörer überrascht haben mit seinen lärmenden Fanfaren am Anfang und am Schluß und den milden Holzbläserklängen der Blockflöten und *Oboi da caccia* im Mittelteil. Einen besonderen Höhepunkt bildet Satz 7, „Der Herr hat Guts an uns getan“, der Textgestalt nach eine Dacapo-Arie, komponiert jedoch als Chorsatz mit vollem Orchester. Die Außenteile des Chorsatzes sind als Fuge gesetzt; die Worte „Der Herr hat Guts an uns getan“ verbinden sich mit einem markanten, signalartigen Thema, das vom Baß über den Tenor und den Alt zum Sopran aufsteigt, dann nach und nach von den Instrumenten aufgenommen wird, bis in grandioser Steigerung das ganze farbige Orchester mitmusiziert. Kontrastierend hierzu ist der Mittelteil im Vokalsatz überwiegend homophon gehalten; dazu und dazwischen werden im Orchester Themen und Motive aus dem instrumentalen Eingangsritornell verarbeitet, unter ihnen das berühmte Fanfarenmotiv, das Bach-Kennern vom Beginn des *I. Brandenburgischen Konzerts* und besonders aus dem Trompetenpart der Arie „Großer Herr, o starker König“ aus dem *Weihnachtsoratorium* vertraut ist. Da es sich eigentlich um ein „weltliches“, nämlich an Fürstenhöfen als Gruß- und Jagdsignal gebräuchliches Motiv handelt, besteht die Vermutung, daß der vorliegende Satz ursprünglich mit anderem Text Teil einer Bachschen Huldigungsmusik war.

Die Kantate schließt mit einem schlichten vierstimmigen Satz auf die 9. Strophe aus Martin Luthers Verdeutschung des *Tedeum*, „Herr Gott, dich loben wir“ (1529), mit der dazu gebräuchlichen altkirchlichen Melodie. Der Satz ist in Bachs Partitur auf sehr beengtem Raum an einer Stelle aufgezeichnet, an der nur für die vier Systeme der Singstimmen Platz war. Da nur die Partitur erhalten, das originale Auführungsmaterial aber verschollen ist, bleibt unklar, welche Rolle Bach den Instrumenten hier im einzelnen zugeordnet hatte. Möglicherweise enthielten die Aufführungsstimmen auch zusätzliche Partien für Trompeten und Pauken, für die in der Partitur kein Platz mehr gewesen war, so daß die Kantate in voller Besetzung ebenso prächtig ausklang, wie sie begonnen hatte.

© Klaus Hofmann 2001

Anmerkungen zu dieser Einspielung

BWV 194: Quellen

Die Kantate, die man heutzutage als BWV 194 aufführt, ist vor allem in den folgenden Quellen überliefert – hier als A, B und C bezeichnet –, die die Werkgeschichte verdeutlichen.

- Quelle A: Die von Bach selber geschriebene Partitur. Zu berücksichtigen ist freilich, daß sie nicht aus der Entstehungszeit der Komposition stammt. Es handelt sich um eine Reinschrift, die im wesentlichen die Kopie eines anderen, bereits fertiggestellten Werks ist. (P 42, Berliner Staatsbibliothek)
- Quelle B: 14 originale Stimmen, zumeist in Johannes Kuhnau's Handschrift. (St 48, Berliner Staatsbibliothek)
- Quelle C: Acht Stimmen von zumeist unbekannten Hand, wengiglich manche lediglich in der Abschrift Johann Christian Köppings vorliegen, der von 1723 bis 1726 Schüler Bachs war. (St 346, Berliner Staatsbibliothek)

Auf der Grundlage der Wasserzeichen und der Orthographie dieses Quellenmaterials kann man die folgende Entstehungs- und Aufführungsgeschichte annehmen:

1) Bach hat diese Kantate wahrscheinlich in seiner Köthener Zeit anlässlich einer Feierlichkeit des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen komponiert. Dieses Werk ist als BWV 194a bekannt, doch existiert die für den besagten Anlaß kompo-

nierter Partitur nicht mehr. Sechs der Stimmen aus Quelle C sind jedoch für diese erste Aufführung geschrieben worden, und sie zeigen den Charakter dieses Werks, bevor Köpping Hand an sie legte.

2) Bach komponierte eine neue Kantate aus Anlaß der Orgelweihe in Störmthal, wo sie am 2. November 1723 aufgeführt wurde. Hierbei handelt es sich um die Kantate BWV 194, die die Sätze 1, 3, 5, 7 und 9 aus der Kantate BWV 194a übernahm. Die Quellen A und B entstanden aus diesem Anlaß.

3) Am 4. Juni 1724 wurde BWV 194 als Trinitatis-Kantate aufgeführt. Hierfür wurden die Störmthaler Stimmen wieder verwendet, doch wurde die Bass-Stimme (B4a) als Teil des Quellenmaterials B, die Orgelstimme (C7) als Quellenmaterial C klassifiziert; außerdem wurden verschiedentlich neue Kopien angefertigt.

4) Möglich ist, daß das Werk auch am 16. Juni 1726 aufgeführt wurde. Es wurden die als Quelle C bezeichneten Stimmen mit Revisionen in Köppings Handschrift verwendet; eine neue Orgelstimme (C8) wurde angefertigt. Es ist offenkundig, daß die Reihenfolge der Sätze verändert wurde und einzelne Sätze ausgelassen wurden. So ergab sich diese Reihenfolge: 12, 2, 3, 4, 5, 7, 10. Außerdem ersetzte die Orgel die obligate Oboe in den Sätzen 3 und 10. Frieder Rempp, der Herausgeber des Werks für die Neue Bach-Ausgabe, hält es für wahrscheinlich, daß Bach an dieser Aufführung nicht beteiligt gewesen ist.

5) Eine weitere Aufführung dieser Kantate in der originalen Reihenfolge fand am 20. Mai 1731, ebenfalls an Trinitatis, statt. Im Textdruck, der diese Aufführung bezeugt, ist nur der erste Teil enthalten. Da Bach jedoch selber die Continuo-Stimme hinzufügte, die aus unbekannten Grund vom fünften bis zum zehnten Satz fehlt, ist es sehr wahrscheinlich, daß an jenem Tag das ganze Werk aufgeführt wurde.

Die vorliegende Einspielung basiert auf der Störmthaler Fassung, doch gibt es, wie weiter unten erwähnt, einige Probleme bezüglich der Tonhöhe, da die Orgelstimme jener Aufführung verloren ist.

Aufführungsprobleme im Zusammenhang mit BWV 194

Bereits bei einem kurzen Blick auf diese Kantate fallen die ungewöhnlich hohen Lagen der Vokalpartien auf. Insbeson-

dere die Sopranstimme erreicht Tönhöhen, die man in keiner anderen Kantate (außer BWV 51) antrifft, während der Bass sich im Tenorregister bewegt (Der Umfang der Sopranstimme reicht von f' bis c'', der des Bass von C₂ zu g'). Diese Lagen sind unerklärlich, wenn man nicht die Tönhöhenbeziehungen bedenkt, von denen Bach bei der Komposition ausging.

Bei der Untersuchung des oben erwähnten Quellenmaterials zeigen sich zwei wichtige Aspekte hinsichtlich der Tönhöhe. Zum einen findet sich links neben dem Titel der Instrumentalstimmen aus Quelle B der Vermerk „tief Cammertön“; Zum anderen wurde die Orgelstimme des Quellenmaterials C (C7) statt um eine große Sekunde (wie in den meisten der Orgelstimmen aus Bachs Leipziger Zeit) um eine kleine Terz heruntertransponiert.

Die Orgeln im Leipziger Raum waren zu jener Zeit allgemein im Chorton gestimmt (a' ≈ ca. 465 Hz). Um Probleme zwischen dieser Stimmung und dem Kammerton (a' = ca. 415 Hz), auf dem die Stimmung der Streicher und Bläser basierte, zu vermeiden, wurde die Orgelstimme einfach eine große Sekunde tiefer notiert. In unserem Fall jedoch ist die Stimme eine kleine Terz tiefer notiert, was bedeutet, daß die Streicher und Bläser den einen zusätzlichen Halbton tiefer gelegenen, sogenannten „tief Kammerton“ verwendeten (a' ≈ ca. 392 Hz).

Da dieser Stimmensatz jedoch für eine weitere Leipziger Aufführung im Jahr 1724 angefertigt wurde, und da die in Störnthal benutzte Orgelstimme verloren ist, können wir nicht mit Sicherheit wissen, welcher Stimmton verwendet wurde. Die Störnthaler Orgel aber existiert noch, und nichts deutet darauf hin, daß sie je besonders tief gestimmt gewesen wäre. Man darf vermuten, daß es die Originalfassung aus der Köthener Zeit war, die Bach dazu veranlaßte, seine Aufführungsrevision auf der Basis der „tief Kammerton“-Frequenz vorzunehmen. Wie der Oboist Bruce Haynes vermutet hat, ist es sehr wahrscheinlich, daß in Köthen tiefer gestimmte Instrumente nach französischer Art in Gebrauch waren.

In Anbetracht des Umfangs der Vokalparts haben wir uns daher entschlossen, diese Kantate gemäß der „tief Kammerton“-Höhe von a' = 392 Hz aufzuführen. Wenn dieses Werk tatsächlich aus Bachs Köthener Zeit stammt,

dann ist es sehr gut möglich, daß es auch damals genauso aufgeführt wurde.

BWV 119: Quellen

Dieses Werk ist allein in Bachs handschriftlicher Partitur überliefert. Bedenkt man, wie schön die Partitur insgesamt notiert ist, könnte man denken, daß der erste und der siebte Satz einem früheren Werk entlehnt sind, und dies könnte vielleicht auch für den dritten und den fünften Satz gelten. Sollte ein solches früheres Werk existiert haben, dann ist darüber nichts bekannt. Der achte Satz (Recitativo) und der neunte Satz (Choral) sind auf dem freien Raum zwischen den Seiten 4 und 7 des siebten Satzes notiert.

Aufführungsprobleme im Zusammenhang mit BWV 119

a) Der Rhythmus des dritten Satzes

Diese Kantate wirft keine größeren Probleme auf, allein den dritten Satz umgibt eine Art Kontroverse. Es handelt sich um eine Tenor-Aria mit zwei obligaten Oboi da caccia, und sie enthält eine Mischung dreier Arten von Rhythmen: den normalen Achtelrhythmus, einen punktierten Rhythmus und Triolen. In der barocken Aufführungspraxis sind diese Rhythmen höchstwahrscheinlich zu einem einzigen Triolenrhythmus vereinheitlicht worden, und doch haben wir bei dieser Einspielung ein anderes Verfahren gewählt, das ich nun beschreiben will:

1) In Bachs Autograph – z.B. in den Takten 3, 10, 19 und 36 – ist der Rhythmus derjenigen Stimmen, in denen thematische Figuren erscheinen, deutlich vom punktierten Rhythmus in den normalen Achtelrhythmus geändert worden, was zeigt, daß Bach an diesen Stellen sehr bewußt nach einem gleichmäßigen Achtelrhythmus verlangt.

2) Die Triolen in der zweiten Hälfte des Stücks erscheinen in direkter Verbindung mit den Worten „Gottes Segen“. Die Zahl „3“ erscheint über fast allen Triolen, was die Unterscheidung zwischen diesen und dem punktierten Rhythmus betont.

Hält man sich dies vor Augen, dann erscheint es in diesem Stück angemessen, die Bachschen Rhythmen streng zu beachten. Der in französischen Overtüren vielfach anzutreffende punktierte Rhythmus soll die Autorität Gottes oder des Königs symbolisiert haben. Dagegen kann man die

fließenden Triolenfiguren als „Gottes Segen“ deuten, die Geschenk des allmächtigen Gottes sind. Jenseits bloßer Aufführungspraxis mag dieses Stück von tiefer Symbolik durchdrungen sein.

b) Die Instrumentation des neunten Satzes

Klaus Hofmann, stellvertretender Leiter des Bach-Instituts in Göttingen, hat einige interessante Beobachtungen zur Instrumentation des neunten Satzes gemacht. Die Stimmen der Kantate sind verloren, und es gibt keinerlei Instrumentationsangaben für diesen Satz. Hofmann nun nimmt an, daß wie im ersten Satz auch hier Trompeten im Orchester vorgesehen gewesen seien; aus unbekannten Gründen aber sei die Trompetenstimme in der autographen Partitur ausgelassen worden. Es ist sicher richtig, daß der Choral viele verwirrende Pausen aufweist, die die Existenz eines nunmehr verlorenen Orchesterparts nahelegen. Ich konnte allerdings für die Rekonstruktion eines solchen Parts keinerlei Hinweise finden, und so führen wir das Werk in der gegenwärtig vorhandenen Form auf.

© Masaaki Suzuki 2001

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel, die regelmäßig in Konzerten zu hören ist.

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereint Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel ge-

setzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßig Konzerte mit Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßig Konzerte präsentiert.

Zusätzlich zu den zahlreichen Konzerten innerhalb Japans tritt das Ensemble häufig in Übersee auf. Seit seinem Auftritt beim St. Florent-le-Vieil Musikfestival im Jahr 1997 ist es regelmäßig bei Musikfestivals in Israel und ganz Europa vertreten. Im Bachjahr 2000 wurde das Ensemble eingeladen, beim Santiago Music Festival in Spanien, dem Bach Musikfestival in Leipzig und dem Melbourne Music Festival in Australien aufzutreten. All diese Auftritte waren ausgesprochen erfolgreich und wurden als Höhepunkte dieser Festivals angesehen. In Japan war das Ensemble Hauptakteur der „Bach 2000“-Reihe in der Suntory Hall von Tokyo.

Seit seinem CD-Debüt 1995 hat das Bach Collegium Japan zahlreiche Einspielungen beim Label BIS vorgelegt. Die Reihe der Bachkantaten wurde sowohl in Japan wie in der ganzen Welt hoch gelobt. 1999 wurden die Einspielungen der *Johannespassion* und des *Weihnachtsoratoriums* von der britischen Zeitschrift *Gramophone* für Preise nominiert; beide wurden als „Empfohlene Aufnahmen“ dieser Werke ausgewählt. Im Jahr 2000 erhielt die *Johannespassion* den höchsten Preis in der Kategorie „Chormusik des 18. und 19. Jahrhunderts“ bei den Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National Uni-

versity of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solisten-diplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er eine Aufführungsserie Bachscher Kirchenkantaten unternahm. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit vokaler und instrumentaler Musik für das Label BIS eingespielt, u.a. die fortlaufende Reihe sämtlicher Kirchenkantaten Bachs. Außerdem nimmt er Bachs sämtliche Werke für Cembalo auf.

Yukari Nonoshita, Sopran, wurde in der Oh'ita-Präfektur in Japan geboren. Nachdem sie die Nationale Universität für bildende Künste und Musik in Tokio absolviert hatte, setzte sie ihre Studien in Frankreich fort. Zu ihren Lehrern gehören Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane und Gérard Souzay, und sie errang Preise bei großen Wettbewerben. Seit ihrem Debüt in Rennes als Cherubino in *Figaros Hochzeit* sang sie zahlreiche Opernrollen. Ihr Repertoire streckt sich von mittelalterlicher zu moderner Musik, mit Schwerpunkt auf französischen, spanischen und japanischen Liedern. Sie wirkte bei verschiedenen Uraufführungen mit.

Nach Abschluß ihrer Studien am Kobe College erwarb die in Osaka geborene **Yoshie Hida** einen Masters Degree der Kyoto City University of Arts. 1990 gewann sie den ersten Preis bei den Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai. Neben ihrem speziellen Inte-

resse für französische Musik, welches zahlreiche gefeierte Auftritte bei Soloabenden und Opernaufführungen mit sich führt, ist Yoshie Hida eine bekannte Interpretin von Barockmusik und tritt seit 1991 regelmäßig mit dem Bach Collegium Japan auf.

Kirsten Sollek-Avella stammt von der nordwestlichen Pazifikküste und studierte an der Indiana Universität und der Eastman School of Music. In den vergangenen Jahren war sie besonders im Bereich der historischen Aufführungspraxis aktiv und ist bei Enthusiasten der Alten Musik in den Vereinigten Staaten und darüber hinaus sehr gefragt. Außerdem ist Kirsten Sollek-Avella für ihre Interpretationen von Musik des 20. Jahrhunderts bekannt. Sie trat zum Beispiel in einer konzertanten Aufführung von John Adams' *Nixon in China* auf, sang die Titelrolle in Benjamin Brittens *Rape of Lucretia* und ist bei verschiedenen Festivals mit zeitgenössischen Werken, darunter denen ihres Mannes Vicente Avella, zu hören.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Romeo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Jochen Kupfer, 1969 in Grima geboren, erhielt im Alter von 10 Jahren regelmäßigen Gesangsunterricht an der Musikschule seiner Heimatstadt, den er 1989 bei Prof. Helga Forner an der Musikhochschule Leipzig fortsetzte. Er nahm an Meisterklassen von Aldo Baldin, Theo Adam und Elio Battaglia teil und vervollkommnete seine Ausbildung bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Jochen Kupfer ist Preisträger mehrerer bedeutender Wettbewerbe, er hat mit berühmten Chören gesungen und unter Dirigenten wie Krzysztof Penderecki, Giuseppe Sinopoli, Rafael Frühbeck de Burgos, Helmuth Rilling und Trevor Pinnock. Neben seinen Konzertverpflichtungen hegt er eine besondere Vorliebe für die Gattung Lied und hat Liederabende in vielen europäischen Ländern gegeben. Konzerttourneen führten ihn in viele europäische Städte und nach Japan; außerdem ist er bei zahlreichen internationalen Musikfestivals aufgetreten. Zur Zeit ist Jochen Kupfer an der Sächsischen Staatsoper Dresden (Semperoper) engagiert.

Peter Kooij, geboren 1954, begann seine musikalische Karriere im Alter von sechs Jahren als Chorknabe und sang viele Sopransoli in Konzerten und auf Platten. Seine formellen Musikstudien begann er aber als Violinist. Später erhielt er Gesangsunterricht bei Max von Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam, wo er 1980 das Solistendiplom erhielt. Peter Kooij tritt regelmäßig bei den wichtigsten europäischen Festspielen auf. Er sang auch in Israel, Südamerika und Japan mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington und Michel Corboz. Seit 1995 ist er Gesangsprofessor am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam.



Höchstlerwünschtes Freudenfest BWV 194

La cantate *Höchstlerwünschtes Freudenfest* est une pièce d'occasion et elle fut composée juste quelques semaines après l'autre cantate sur ce disque, *Preise, Jerusalem, den Herrn*. L'exécution eut lieu, ainsi que Bach le nota lui-même dans sa partition, "à l'inauguration de l'orgue à Störmthal". Le village de Störmthal, à une douzaine de kilomètres au sud-est de Leipzig, appartenait au domaine de la famille von Fullen. Le chambellan à ce moment, Hilmar von Fullen (1691-1751), avait veillé sur une rénovation considérable de l'église villageoise qui reçut un nouvel orgue bâti par le célèbre Zacharias Hildebrandt (1688-1757), élève de Silbermann. Pour tester et inaugurer l'orgue, il fit appel au grand Johann Sebastian Bach qui profiterait certainement de l'occasion pour donner un concert public sur l'orgue et à qui on avait demandé de composer et d'exécuter une cantate solennelle pour cette occasion. L'événement fut souligné par un service de fête le 2 novembre 1723 – contrairement à ce qu'on suppose à partir du commentaire de Bach, ce n'est pas seulement l'orgue qui fut inauguré mais aussi toute la nouvelle église. C'est ce qui explique que l'orgue n'apparaît pas comme instrument solo dans la cantate; il n'est pas mentionné non plus dans le texte de la cantate qui traite exclusivement de la consécration de l'église. Son fond biblique provient sur la prière de dédicace de Salomon (2 Chroniques, 6-7). Ce texte de l'Ancien Testament fut probablement aussi le sujet du sermon du jour que les deux parties de la cantate encadraient. L'une des idées principales du texte de la cantate est que l'église est la maison de Dieu et qu'il peut y entrer et en faire sa résidence pour enflammer (sixième mouvement), de sa présence, fortifier et garder la foi contre "des Fleisches Schwachheit" ("la faiblesse de la chair"), l'opposition extérieure, contre "Spott, Welt und Sterblichkeit" ("les moqueries, le monde et la mortalité"; neuvième mouvement). Suite à une richesse inhabituelle d'allusions bibliques – pas une seule ligne sans référence biblique – nous pouvons croire que le librettiste inconnu était un théologien.

La cantate de Bach pour la consécration de l'église commence – de manière strictement similaire à *Preise, Jerusalem* – avec un mouvement choral en forme d'ouverture. Comme *Preise, Jerusalem*, c'est de la musique d'initiation:

ici, ce qui est initié est la nouvelle aire de prière pour la communauté; et de même, la musique décrit l'arrivée: l'arrivée de Dieu (quatrième mouvement; "Wo deine Herrlichkeit einziehet...") Comme ce fut la cas de *Preise, Jerusalem*, Bach recourut à une œuvre composée antérieurement – et dans les deux cas, il changea le thème fugué de la rapide section du milieu, cette fois-ci en haussant d'une octave la première note des parties vocales, comme une illustration musicale du mot "höchst". Dans *Höchsterwünschte Freudenfest* cependant, il relie encore plus le matériel existant: la cantate en entier peut être retracée jusqu'à son origine profane, apparemment une pièce de musique de cour de félicitation datant de la période de Bach à Köthen, possiblement une cantate d'anniversaire pour le prince Léopold d'Anhalt-Köthen. Le titre et le texte de cette cantate sont inconnus mais quelques parties instrumentales ont été conservées et elles nous disent que, sauf le chœur d'introduction, toutes les arias ont été réutilisées avec de petits changements seulement dans la musique. Ceci peut aussi s'appliquer partiellement aux récitatifs (en particulier celui dialogué, le neuvième mouvement). Le texte en entier est certainement nouveau et il est clair que les deux mouvements de choral – les derniers mouvements des deux parties de la cantate, et chacun comptant deux strophes – furent écrits pour la révision de Störmthal. Ces mouvements de choral sont "Heilger Geist ins Himmels Throne" tiré de la chanson "Treuer Gott, ich muß dir klagen" ("Dieu fidèle, je dois me plaindre à toi") de Johann Heermann (1630) et "Sprich ja zu meinen Taten" de la bien connue "Wach auf, mein Herz, und singe" ("Éveille-toi, mon cœur, et chante") de Paul Gerhardt (1647).

L'original profane peut être détecté presque partout dans les arias, peut-être très discrètement dans la pastorale à la basse qui se berce gracieusement "Was des Höchstens Glanz erfüllt" (troisième mouvement) et dans le ténor solo accompagné seulement du continuo "Des Höchsten Gegenwart allein" (huitième mouvement) mais d'autant plus clairement dans l'entièrement dansante aria de soprano "Hilf, Gott, daß es uns gelingt" (cinquième mouvement), une gavotte authentique, et dans le caractère de menuet du duo final "O wie wohl ist uns geschehn" (dixième mouvement) avec ses ravissantes tierces et sixtes parallèles qui expriment si bien le

bien-être dont parle le texte qui a survécu mais dont le texte original (perdu) aurait tout aussi bien pu traiter.

Bach n'a pas contesté la nature sous-jacente profane de la cantate; au contraire, il semble avoir considéré la parodie comme réussie et avoir eu une affection particulière pour la nouvelle œuvre. Quoi qu'il en soit, il joua aussi la cantate à Leipzig au moins deux fois, en 1724 et 1731, non pas à la consécration d'une église ou l'inauguration d'un orgue mais le dimanche de la Sainte-Trinité. Dans l'année liturgique, cette fête est celle de la Sainte Trinité du Père, Fils et Saint Esprit; la "höchsterwünschte Freudenfest" était ainsi celle de la Trinité. L'éclair qui inspira la réutilisation de la cantate ce dimanche en particulier fut évidemment facilité par l'invocation de la Ste-Trinité à la fin de la première partie de la cantate: "Heiliger Geist ins Himmels Throne, gleicher Gott von Ewigkeit mit dem Vater und dem Sohne" (sixième mouvement) et l'idée du Christ rencontrant le Dieu trin à l'église, dans la maison de Dieu: "Man schaut hier Vater, Sohn und Geist" ("On voit ici le Père, le Fils et l'Esprit") (septième mouvement).

Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119

Avec la cantate *Preise, Jerusalem, den Herrn* de Bach, nous quittons son domaine principal d'activité et, de la responsabilité fondamentale du cantor de St-Thomas, c'est-à-dire les aspects musicaux des services les dimanches et jours de fête de l'année liturgique, nous nous tournons plutôt du côté des activités secondaires reliées à son poste de cantor et directeur municipal de la musique – l'approvisionnement et l'exécution de pièces pour occasions spéciales. Ces occasions spéciales étaient souvent de nature privée, des événements (surtout funérailles et mariages) pour lesquels les citoyens à l'aise et les nobles de Leipzig et de sa région commandaient de la musique au cantor de St-Thomas. La rémunération exigée pour de telles pièces a dû être considérable et des compositions occasionnelles de ce genre étaient, pour Bach, une source d'importance et bienvenue de revenus. À côté des événements privés se trouvaient les publics, les festivités académiques à l'université de Leipzig et les célébrations politiques; les pièces particulières voulaient célébrer les anniversaires et fêtes de membres de la famille régente saxonne à Dresde, ou des visites de membres de la famille du duc à

Leipzig pour, par exemple, des expositions ou des foires, ainsi que des événements de la vie politique de la ville elle-même.

Parmi les événements municipaux répétés de nature politique pour lesquels Bach devait donner une cantate chaque année se trouvait la dite “élection du conseil” et le service festif qui lui était associé à l’église St-Nicolas. Cette élection du conseil n’avait rien d’un procédé démocratique dans le sens moderne du mot. L’entier conseil de Leipzig se composait d’une trentaine de citoyens en vue et de trois maires dans trois factions différentes qui, dans un ordre prédéterminé, se succédaient pour s’acquitter des devoirs officiels. Le transfert d’office avait traditionnellement lieu le lundi suivant la St-Barthélemy (24 août). Le service sacré marquait le début festif de la nouvelle année de travail municipal; l’ancien conseil prenait congé et le nouveau était accueilli. Un tel service a dû être célébré 27 fois pendant la période de Bach à Leipzig mais cinq seulement des cantates écrites pour ces fins ont survécu (à part le BWV 119, ce sont les BWV 29, 69 et 120 et, sous forme fragmentaire, BWV 193); de plus les textes pour trois autres œuvres existent encore (BWV Anh. 3, 4 et 193).

La première cantate d’élection du conseil de Leipzig, *Preise, Jerusalem, den Herrn*, fut écrite pour exécution le 30 août 1723. Comme toutes ses compagnes, elle manifeste son caractère festif au moyen d’un supplément extrêmement riche d’instruments: trompettes et timbales sont requises (quatre trompettes au lieu des trois habituelles), la section des bois est bien remplie et augmentée de deux hautbois *da caccia* (hautbois altos); l’effectif est complété par le chœur régulier, quatre solistes vocaux, orchestre à cordes et groupe de continuo renfermant orgue, basson, violoncelle et violone (contrebasse). De plus, Bach choisit de commencer sa cantate avec un type de mouvement qui était alors vu comme l’abrégé d’une ouverture festive: une ouverture française ou, pour être plus précis, une ouverture française adaptée à l’écriture vocale où les sections extérieures plus lentes et plus homophones sont instrumentées comme d’habitude pour instruments seuls avec des rythmes pointés caractéristiques mais la section intermédiaire, fuguée et plus animée, apparaît comme un mouvement choral où les instruments jouent un rôle essentiellement de soutien. Le recours

de Bach à l’ouverture française comme type de forme peut aussi être vu comme symbolique: tout comme les ouvertures étaient utilisées à l’origine sous l’ère de Louis XIV comme pièces festives pour accompagner l’entrée du roi et de son entourage à des représentations d’opéra ou de ballet à la cour, la cantate de Bach était jouée pour souligner “l’entrée” du nouveau maire et de son conseil, et pour ouvrir la nouvelle période de travail.

Or, il se trouve de plus un aspect très différent, plus pratique, du recours de Bach à la forme d’ouverture: l’apparence de la partition autographe originale, toutes les corrections caractéristiques et diverses petites inconspicues compositionnelles montrent que, pour ce mouvement, Bach s’était tourné vers une composition déjà existante – fort probablement un mouvement orchestral. L’un des signes révélateurs est que le début du thème de la fugue avec le texte “Preise, Jerusalem, den Herrn”, à l’encontre de toute convention de fugue, montre toutes sortes de différences dans les lignes instrumentales et vocales – même les deux premières entrées de trompette commencent sur des notes différentes. Une analyse plus détaillée, avec référence aussi aux corrections dans la partition autographe, montre que Bach a ajouté le petit passage gammé ascendant d’ouverture (avec lequel le thème commence normalement) plus tard, pour donner à la première syllabe du mot “preise” l’ampleur nécessaire.

Les retouches compositionnelles de Bach ne changent pas cependant l’impression générale faite par le mouvement. La musique est bien adaptée au texte, avec sa joyeuse atmosphère de louange et de remerciement. En gardant la tradition d’images musicales et rhétoriques, les nombreuses coloratures de doubles croches animées et les trilles illustrent la louange dont parle le texte biblique. Ceci est un extrait du Psaume 147 (versets 12-14a), chanté à l’origine par le peuple d’Israël au sujet de Jérusalem. Dans la cantate de Bach cependant, Jérusalem représente Leipzig (ce que les auditeurs ont correctement compris), et c’est le peuple de Leipzig qui est exhorté à louer Dieu qui protège la ville des ennemis de l’extérieur, étend ses mains pour bénir les habitants (les “Kinder drinnen”) et assure la paix à la ville.

Le texte du Psaume, très bien choisi pour l’occasion, est

suivi d'une groupe de textes librement écrits consistant en cinq mouvements, une suite conventionnelle de récatifs et d'arias de la plume d'un auteur inconnu; comme si souvent chez Bach, l'œuvre se termine par une strophe hymnique. La poésie fait d'abord allusion au texte du Psaume, puis fait comprendre à l'auditeur combien Dieu a béni le peuple de Leipzig (mouvements 2-4), et poursuit avec l'idée que Dieu utilisa la "klugen Obrigkeit" ("les autorités sages") pour ses bons desseins et même ici-bas comme son "Ebenbild" (sa "propre image"; mouvements 4-5). Les mouvements suivants remercier Dieu, rappellent les membres du conseil qui se retirent (les "teuren Väter" de la ville) et leur travail (sixième mouvement), puis allient la profession "Der Herr hat Guts an uns getan" à une prière pour la nouvelle administration et pour les gouvernements futurs de la ville (septième mouvement) et confirment ceci dans une sorte d'épilogue avec une supplication à Dieu de continuer de bénir et de garder les gens de Leipzig.

Presque tous ces mouvements sont des pièces de déploiement musical, l'aria de ténor "Wohl dir, du hast est gut" (troisième mouvement) avec sa frappante écriture pour deux hautbois *da caccia* tout autant que la suivante "Die Obrigkeit ist Gottes Gabe" (cinquième mouvement) pour alto et deux flûtes à bec à l'unisson. Surtout le récatif "So herrlich stehst du, liebe Stadt" (quatrième mouvement), à l'accompagnement très spécial, encadré par les deux arias, a dû surprendre le public de Leipzig avec ses fanfares bruyantes au début et à la fin, et les douces sonorités de bois des flûtes à bec et des hautbois *da caccia* dans la section du milieu. Le septième mouvement est un sommet spécial, "Der, Herr hat Guts an uns getan", au texte rappelant une aria *da capo* mais composé comme mouvement de choral avec orchestre au complet. Les sections extérieures de ce mouvement de choral sont fuguées; les paroles "Der Herr hat Guts an uns getan" sont associées à un thème d'appel frappant qui monte de la basse, en passant par le ténor, l'alto, jusqu'au soprano pour être graduellement repris par les instruments jusqu'à ce que l'orchestre en entier participe à un sommet grandiose. Par contraste, les parties vocales de la section médiane sont en majeure partie homophones; au-dessus et entre elles, l'orchestre développe thèmes et motifs de la ritournelle d'ou-

verture, dont le célèbre motif de fanfare que les amateurs de Bach reconnaîtront du début du *premier concerto brandebourgeois* et, surtout, de la partie de trompette de l'aria "Großer Herr, o starker König" ("Puissant Seigneur et grand roi") de l'*Oratorio de Noël*. Comme c'est un motif vraiment profane, utilisé fréquemment aux cours princières comme signal d'accueil et de chasse, on pourrait soupçonner que le mouvement actuel pourrait à l'origine, sur un texte différent, avoir formé une partie d'une œuvre que Bach aurait écrite pour rendre hommage à quelqu'un.

La cantate se termine par un simple arrangement à quatre voix de la neuvième strophe de la version allemande de Martin Luther du *Te Deum*, "Herr Gott, dich loben wir" (1529) avec la vieille mélodie sacrée conventionnelle. Dans la partition de Bach, ce mouvement est noté avec grande concision, à un endroit où il n'y avait assez d'espace que pour les quatre parties vocales. Comme seule la partition a survécu, les parties originales ayant été perdues, il n'est pas sûr quel rôle Bach avait assigné ici aux différents instruments. Il est possible que les parties aient aussi inclus des voix additionnelles pour trompettes et timbales pour lesquelles la partition n'avait pas de place; dans ce cas, l'effectif complet aurait mené la cantate à une fin aussi splendide que son début l'avait été.

© Klaus Hofmann 2001

Notes de la production

BWV 194: Matériel de source

La cantate présentée aujourd'hui comme le BWV 194 a été transmise principalement sur la base du matériel des sources suivantes, appelées A, B et C, qui mettent en lumière l'histoire de l'œuvre.

- Source A: la partition complète écrite entièrement de la main propre de Bach. On doit cependant garder en mémoire que cette partition complète ne date pas du temps de la composition de l'œuvre. C'est une copie propre dont le brouillon fut copié à partir d'une autre œuvre déjà terminée. (P43, Bibliothèque Nationale de Berlin)
- Source B: quatorze parties originales, la plupart de la main

de Johann Kuhnau. (St 48, Bibliothèque Nationale de Berlin)
– Source C: Huit parties de mains en majeure partie inconnues, quoique certaines soient des copies de Johann Christian Köpping, l'un des élèves de Bach de 1723 à 1726. (St 346, Bibliothèque Nationale de Berlin)

A partir du filigrane et du style orthographique de ce matériel de source, on peut présumer le processus suivant de l'histoire de la naissance et de l'exécution de cette œuvre:

1) Bach aurait probablement composé la cantate au cours de sa période à Köthen pour une célébration du prince Léopold d'Anhalt-Köthen. L'œuvre en question est connue sous le numéro de catalogue BWV 194a mais la partition, telle que composée pour cette occasion, n'existe plus. Six des parties de la source C cependant furent écrites pour l'exécution originale et transmettent la nature de l'œuvre avant qu'elle soit touchée par Köpping.

2) Bach composa et exécuta une nouvelle cantate à l'occasion de l'inauguration de l'orgue de la ville de Störmthal le 2 novembre 1723. Ce fut le BWV 194 dont les mouvements 1, 3, 5, 7 et 9 proviennent du BWV 194a. Le matériel pour cette occasion se trouve dans les sources A et B ainsi que décrit ci-haut.

4) Le BWV 194 fut donné le dimanche de la Ste-Trinité, le 4 juin 1724. Les parties pour l'exécution à Störmthal servirent à cette occasion mais la basse (B4a) classifiée comme partie du matériel de source B, la partie d'orgue (C7) classifiée comme matériel de source C et plusieurs autres copies furent nouvellement créées.

4) Il est possible que l'œuvre ait aussi été donnée le 16 juin 1726. Les parties classifiées comme matériel de source C furent cependant utilisées avec révisions de la main de Köpping et une nouvelle partie d'orgue (C8) fut préparée pour l'exécution. Il est évident que l'ordre des mouvements fut changé et que certains mouvements furent omis. Les mouvements joués furent en fait présentés dans l'ordre du mouvement 12 suivi à tour de rôle des mouvements 2, 3, 4, 5, 7 et 10. De plus, l'orgue remplaça le hautbois *obligato* dans les mouvements 3 et 10. Frieder Rempp, qui édita l'œuvre pour la *Neue Bach-Ausgabe*, suggère que Bach pourrait ne pas avoir été impliqué du tout dans cette exécution.

5) La cantate fut chantée une autre fois avec la suite origi-

nale des pièces lors d'un autre festival de la Ste-Trinité le 20 mai 1731. Seule la première partie est incluse dans le livret qui donne la preuve de cette seconde exécution. Comme Bach ajouta lui-même la partie de continuo où, pour une raison ou pour une autre, il manque des cinquième au dixième mouvements, il semble fort probable que l'œuvre fût donnée en entier à cette occasion.

L'œuvre entendue sur cet enregistrement repose sur la version jouée à Störmthal dont nous avons parlé dans 2) ci-dessus mais, ainsi que mentionné ci-dessous, il se trouve certains problèmes de hauteurs de son car la partie d'orgue utilisée alors a été perdue.

Problèmes d'exécution concernant le BWV 194

Un coup d'œil à cette cantate indique l'étendue exceptionnellement aiguë des parties vocales. La partie de soprano en particulier atteint des hauteurs égales seulement dans la cantate BWV 51, tandis que la partie de basse est assez aiguë pour être dans le registre du ténor. (L'étendue de la partie de soprano couvre f' à c'', tandis que celle de la basse est de DO₂ à sol') Ces étendues sont absolument inexplicables si on ignore les relations de hauteurs de son admises par Bach à la composition de l'œuvre. En examinant le matériel de source original mentionné ci-dessus, on découvre deux points importants concernant la hauteur de son. Le premier est l'inscription "tief Cammertön" écrite à la gauche du titre dans les parties instrumentales classifiées comme matériel de source B. L'autre est que la partie d'orgue (C7) incluse dans le matériel de source C a été transposée une tierce mineure descendant plutôt qu'une seconde majeure comme c'est le cas de la plupart des parties d'orgue datant de la période de Leipzig.

Les orgues de la région de Leipzig étaient généralement accordées en ce temps-là à la hauteur du "chorton" (la' = env. 465). Pour supprimer la différence entre cette hauteur de son et celle du "Kammerton" sur lequel les instruments à cordes et à vent auraient été accordés, la partie d'orgue fut notée une seconde majeure plus pas. Mais dans le cas de cette œuvre particulière, la partie est notée une tierce mineure plus bas, indiquant que les instruments à cordes et à vent jouaient dans le dit "tief Cammertön" une seconde mineure plus bas (la' = env. 392).

Comme cette partition partielle a été créée pour une autre exécution à Leipzig en 1724 et que la partie d'orgue utilisée à Störmthal a été perdue, nous ne pouvons pas être certains à quelle hauteur de son elle a été jouée à cette occasion. Mais l'orgue de Störmthal existe encore et rien n'indique qu'il ait jamais eu un accord particulièrement bas. Il nous reste à présumer que c'est en se basant sur l'œuvre originale datant de la période de Köthen que Bach révisa cette cantate pour exécution à l'accord bas du "tief Kammerton". Comme l'a suggéré le hautboïste Bruce Haynes, il est fort probable que des instruments de style français à l'accord bas étaient utilisés à Köthen.

Vu l'étendue des parties vocales, nous avons donc décidé d'exécuter cette cantate à cette occasion à l'accord du "tief Kammerton" à la⁴=392 Hz. En admettant que cette œuvre est bien un produit de la période de Köthen de Bach, il est très possible qu'elle ait été jouée originalement à cette hauteur de son.

BWV 119: Matériel de source

Cette œuvre a été conservée seulement en partition complète de la main même de Bach. Vu la beauté de l'écriture de la partition en général, il semblerait que les premier et septième mouvements soient des emprunts d'une œuvre antérieure et il est possible que cela s'applique aussi aux troisième et cinquième mouvements. Si une telle œuvre antérieure a existé, on n'en sait cependant maintenant rien. Les huitième (récitatif) et neuvième (Choral) mouvements sont écrits dans l'espace libre entre les pages 4 et 7 du septième mouvement.

Problèmes d'exécution concernant le BWV 119

a) Rythme du troisième mouvement

Cette cantate ne pose pas de problème majeur mais une certaine controverse entoure le troisième mouvement. La pièce est une aria de ténor avec parties *obbligato* pour deux hautbois *da caccia*, et elle renferme un mélange de trois types de rythme: le rythme normal de croches, des rythmes pointés et des triolets. La pratique d'exécution baroque aurait probablement unifié ces rythmes en triolets quoique dans cette exécution, nous avons adopté une procédure différente que je vais maintenant décrire:

1) Dans l'autographe de Bach, par exemple dans les mesures 3, 10, 19 et 36, le rythme dans les parties où les figures thématiques apparaissent a été clairement révisé des rythmes pointés aux rythmes de croches ordinaires, indiquant que Bach voulait spécifiquement à ces moments que le rythme soit des croches toutes simples.

2) Les triolets dans la seconde moitié de la pièce apparaissent en lien direct avec les mots "Gottes Segen" ("Les bénédictions de Dieu"). Le numéro "3" apparaît sur presque tous les exemples de triolets, soulignant ainsi la distinction entre les triolets et les rythmes pointés.

Vu ces particularités, il semble approprié dans cette pièce d'observer strictement les rythmes écrits par Bach. On dit que les rythmes pointés utilisés souvent dans les ouvertures françaises symbolisent l'autorité de Dieu ou du roi. Par contraste, on peut interpréter les triolets coulants comme représentant les "bénédictions de Dieu" qui sont le don du Dieu omnipotent. Cette pièce pourrait bien être imbuée d'un profond symbolisme au-dessus et au-delà de la simple pratique d'exécution.

b) Instrumentation du neuvième mouvement

Klaus Hofmann, directeur délégué de l'Institut Bach à Göttingen, a fait des observations intéressantes sur l'instrumentation du neuvième mouvement. Les parties de cette cantate ont été perdues et il n'y a pas d'indication quant à l'instrumentation du neuvième mouvement. Hofmann suggère cependant que l'orchestre dans ce mouvement aurait compris des trompettes comme dans le premier mouvement mais, pour une raison ou une autre, la partie de trompette fut omise de la partition autographe complète. Il est certainement vrai qu'il se trouve plusieurs silences légèrement mystifiants dans le choral et il est naturel de supposer qu'une partie orchestrale quelconque a vraiment été perdue. Je n'ai cependant pas réussi à trouver des indices pour la reconstruction d'une telle partie et c'est pourquoi nous jouons l'œuvre dans sa forme actuellement existante.

© Masaaki Suzuki 2001

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts.

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs spécialistes du Japon en exécution sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions idéales de la musique religieuse du baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution du temps duquel la musique date; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité tonale qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

L'ensemble fit ses débuts en avril 1990 et, depuis 1992, il donne des concerts réguliers présentant les cantates sacrées de Bach au Casals Hall de Tokyo et à la chapelle de l'Université pour femmes Kobe Shoin. L'ensemble transféra la base de ses opérations au Kioi Hall en 1997, puis à la salle de concert de l'opéra de la ville de Tokyo en 1998 où il donne maintenant des concerts réguliers.

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois

occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

Depuis son premier enregistrement en 1995, le Collegium Bach du Japon a fait beaucoup de disques sur étiquette BIS. La série des cantates de Bach a été chaudement reçue au Japon et sur la scène internationale. En 1999, les enregistrements par l'ensemble de la *Passion selon saint Jean* et de l'*Oratorio de Noël* furent mis en nomination pour des prix par le magazine britannique *Gramophone* et les deux furent choisis par le magazine comme "Enregistrements recommandés" de ces deux œuvres. En 2000, l'enregistrement de la *Passion selon saint Jean* gagna le premier prix dans la catégorie musique chorale des 18^e et 19^e siècles aux Prix Classiques de Cannes (MIDEM 2000).

Masaaki Suzuki est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la "Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik" ("Croix de mérite sur la bande de l'Ordre du mérite de la République Fédérale d'Allemagne").

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et

instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claviciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavicin.

Yukari Nonoshita, soprano, est née dans la préfecture d'Oh'ita au Japon. Après avoir obtenu son diplôme à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, elle poursuit ses études en France. Parmi ses professeurs se trouvent Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane et Gérard Souzay; elle a gagné des prix dans d'éminents concours. Depuis ses débuts à Rennes (comme Chérubin dans *Les Noces de Figaro*), elle a chanté de nombreux rôles d'opéra. Son répertoire passe de la musique médiévale à la moderne avec une spécialité en chansons françaises, espagnoles et japonaises. Elle a participé à plusieurs créations mondiales.

Née à Osaka, **Yoshie Hida** est une diplômée du Collège de Kobe puis, avec une maîtrise, de l'université des Arts de la ville de Kyoto. Elle gagna le premier prix au Concours de Musique de la Société Musicale France Japonaise du Kansai en 1990. En plus de s'intéresser particulièrement à la musique française, ce qui lui a amené de nombreux concerts salués sur les scènes de récitals et d'opéras, Yoshie Hida est également une interprète remarquée de musique baroque et elle chante régulièrement avec le Collegium Bach du Japon depuis 1991.

Kirsten Sollek-Avella vient du nord-ouest du Pacifique et elle a étudié à l'Université d'Indiana et à l'Eastman School of Music. Ces dernières années, elle a été particulièrement active dans le domaine d'exécutions historiques et est très demandée avec des enthousiastes de musique ancienne aux Etats-Unis et à l'étranger. De plus, Kirsten Sollek-Avella est de plus en plus recherchée pour ses interprétations de musique du 20^e siècle. Elle a chanté par exemple une version de concert de *Nixon in China* de John Adams et le rôle du titre de *Rape of Lucretia* de Benjamin Britten. Elle a aussi chanté des œuvres nouvelles à des festivals, dont des compositions de son mari, Vicente Avella.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces apparitions furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegridolfo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson qui l'estimaient hautement et qui l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegridolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière d'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il s'attira une attention spéciale grâce à ses dernières exécutions remarquables comme soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Né à Grimma en 1969, **Jochen Kupfer** commença à étudier régulièrement le chant à l'âge de dix ans au collège de musique de sa ville natale, poursuivant ses études en 1989 avec le professeur Helga Forner à la Musikhochschule de Leipzig. Il participa à des cours de maître donnés par Aldo Baldin, Theo Adam et Elio Battaglia et il termina ses études avec Dietrich Fischer-Dieskau et Elisabeth Schwarzkopf. Jochen Kupfer a été lauréat de nombreux concours réputés; il a chanté avec des chœurs renommés et sous la direction de Krzysztof Penderecki, Giuseppe Sinopoli, Rafael Frühbeck de Burgos, Helmuth Rilling et Trevor Pinnock. En plus de donner des concerts avec orchestre, il a un penchant particulier pour les lieder et il a chanté des récitals dans plusieurs pays européens. Des tournées l'ont conduit dans maintes villes de l'Europe ainsi qu'au Japon et il a participé à de nombreux festivals internationaux de musique. Il est présentement relié à l'Opéra de la Saxe (Semperoper) à Dresde.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Höchstewünschtes Freudenfest (Much Longed-for Joyous Feast), BWV 194

ERSTER TEIL

1. CHOR

Höchstewünschtes Freudenfest,
Das der Herr zu seinem Ruhme
Im erbauten Heiligtume
Uns vergnügt begehnen läßt.
Höchstewünschtes Freudenfest!

2. REZITATIV *Baß*

Unendlich großer Gott, ach wende dich
Zu uns, zu dem erwählten Geschlechte,
Und zum Gebete deiner Knechte!
Ach, laß vor dich
Durch ein inbrünstig Singen
Der Lippen Opfer bringen!
Wir weihen unsre Brust dir offenbar
Zum Dankaltar.
Du, den kein Haus, kein Tempel faßt,
Da du kein Ziel noch Grenzen hast,
Laß dir dies Haus gefällig sein, es sei dein Angesicht
Ein wahrer Gnadenstuhl, ein Freudenlicht.

3. ARIE *Baß*

Was des Höchsten Glanz erfüllt,
Wird in keine Nacht verhüllt,
Was des Höchsten heiliges Wesen
Sich zur Wohnung auserlesen,
Wird in keine Nacht verhüllt,
Was des Höchsten Glanz erfüllt.

4. REZITATIV *Sopran*

Wie könnte dir, du höchstes Angesicht,
Da dein unendlich helles Licht
Bis in verborgne Gründe siehet,
Ein Haus gefällig sein?
Es schleicht sich Eitelkeit allhie an allen Enden ein.
Wo deine Herrlichkeit einziehet,
Da muß die Wohnung rein
Und dieses Gastes würdig sein.
Hier wirkt nichts Menschenkraft,
Drum laß dein Auge offenstehen

PART ONE

1. CHORUS

Much longed-for joyous feast,
That the Lord in his own honour
In this erected shrine
Lets us cheerfully take part in.
Much longed-for joyous feast.

2. RECITATIVE *Bass*

Infinitely great God, O turn
To us, to the chosen race,
And to the prayers of your servants!
And let an offering,
Through ardent singing
From our lips be presented!
We consecrate our breasts to you
As an altar of thanks.
You who are bound by no house or temple,
You who had no purpose or boundaries,
May this house be agreeable to you, may it make your face
A true seat of grace, a light of joy.

3. ARIA *Bass*

What the lustre of the highest has filled,
Will not be covered by night,
What the holy nature of the most high
Has chosen for his abode,
Will not be covered by night,
What the highest has filled with lustre.

4. RECITATIVE *Soprano*

O highest countenance, how could a house,
Be agreeable to you,
When your infinite and bright light
Can see into hidden lands?
Vanity creeps in from all sides.
Where your glory enters,
There must the dwelling be pure
And worthy of this guest.
Here the power of man does not suffice,
Let therefore your eyes remain open,

Und gnädig auf uns gehen;
So legen wir in heiliger Freude dir
Die Farren und die Opfer unsrer Lieder
Vor deinem Throne nieder
Und tragen dir den Wunsch in Andacht für.

5. ARIE *Sopran*

Hilf, Gott, daß es uns gelingt,
Und dein Feuer in uns dringt,
Daß es auch in dieser Stunde
Wie in Esaia's Munde
Seiner Wirkung Kraft erhält
Und uns heilig vor dich stellt.

6. CHORAL

Heiliger Geist ins Himmels Throne,
Gleicher Gott von Ewigkeit
Mit dem Vater und dem Sohne,
Der Betrüben Trost und Freud!
Allen Glauben, den ich und,
Hast du in mir angezündt,
Über mir in Gnaden walte,
Ferner deine Gnad erhalte.

Deine Hilfe zu mir sende,
O du edler Herzensgast!
Und das gute Werk vollende,
Das du angefangen hast.
Blas in mir das Fünkeln auf,
Bis daß nach vollbrachtem Lauf
Ich den Auserwählten gleiche
Und des Glaubens Ziel erreiche.

ZWEITER TEIL

7. REZITATIV *Tenor*

Ihr Heiligen, erfreuet euch,
Eilt, eilet, euren Gott zu loben:
Das Herze sei erhoben
Zu Gottes Ehrenreich,
Von dannen er auf dich,
Du heilige Wohnung, siehet
Und ein gereinigt Herz zu sich
Von dieser eiteln Erde ziehet.

And open your grace to us;
So we will lay before you in holy joy
The young bulls and the offerings of our songs,
Lay them down before your throne
And present to you our hopes in devotion.

5. ARIA *Soprano*

Help, God, that we may succeed,
And your fire be created in us,
That also in this hour
As Isaiah once spoke,
The power of his action be received
And bring us holy before you.

6. CHORALE

Holy Ghost at the heavenly throne,
Equal God eternally,
With the Father and the Son,
The consolation and friend of the downtrodden!
All faith that I have
You have ignited in me,
Over me you have poured your grace,
Moreover let me keep your grace.

Send to me your help,
O you noble guest of the heart!
And the good work complete,
Which you have begun.
Breathe into me the little fire,
Until, when the race is run,
I, the equal of the chosen,
May achieve the goal of faith.

PART TWO

7. RECITATIVE *Tenor*

You holy ones, rejoice,
Hurry, hurry, to praise your God:
Raise up your hearts
To the glory of God,
From where he looks on you
You holy dwelling,
And he draws to himself a pure heart
From this vain earth.

Ein Stand, so billig selig heißt,
Man schaut hier Vater, Sohn und Geist.
Wohlan, ihr gotterfüllte Seelen!
Ihr werdet nun das beste Teil erwählen;
Die Welt kann euch kein Labsal geben,
Ihr könnt in Gott allein vergnügt und selig leben.

[8] 8. ARIE Tenor

Des Höchsten Gegenwart allein
Kann unsrer Freuden Ursprung sein.
Vergehe, Welt, mit deiner Pracht,
In Gott ist, was uns glücklich macht!

[9] 9. REZITATIV. DUETT Sopran, Baß

Baß

Kann wohl ein Mensch zu Gott im Himmel steigen?

Sopran

Der Glaube kann den Schöpfer zu ihm neigen.

Baß

Er ist oft ein zu schwaches Band.

Sopran

Gott führet selbst und stärkt des Glaubens Hand,
Den Fürsatz zu erreichen.

Baß

Wie aber, wenn des Fleisches Schwachheit wollte weichen?

Sopran

Des Höchsten Kraft wird mächtig in den Schwachen.

Baß

Die Welt wird sie verlachen.

Sopran

Wer Gottes Huld besitzt, verachtet solchen Spott.

Baß

Was wird ihr außer diesen fehlen!

Sopran

Ihr einziger Wunsch, ihr alles ist in Gott.

Baß

Gott ist unsichtbar und entfernt:

Sopran

Wohl uns, daß unser Glaube lernet,
Im Geiste seinen Gott zu schauen.

A rank, so lightly is called blessed,
We see here the Father, Son and Holy Ghost.
Greetings, you divinely nourished souls!
The best part is chosen for you;
The world can not give any refreshment,
Only in God you will be satisfied and live in bliss.

8. ARIA Tenor

The highest presence alone
Can be the origin of our joy.
Go hence, O world, with your splendour,
In God is what makes us happy!

9. RECITATIVE. DUET Soprano, Bass

Bass

Can a human being climb up to God in heaven?

Soprano

Faith can bring the creator down to him.

Bass

It is often too weak a link.

Soprano

God himself leads and strengthens the hand of faith,
To achieve its intentions.

Bass

But how, when the flesh in its weakness wants to yield?

Soprano

The highest power will be mighty in the weak.

Bass

The world will deride them.

Soprano

Who owns God's grace despises such scorn.

Bass

What is lacking to them!

Soprano

Their only wish, their everything is in God.

Bass

God is invisible and distant:

Soprano

Happy are we who have learnt in faith,
To see God in the spirit.

Baß

Ihr Leib hält sie gefangen.

Sopran

Des Höchsten Huld befördert ihr Verlangen,
Denn er erbaut den Ort, da man ihn herrlich schaut.

Beide

Da er den Glauben nun belohnt
Und bei uns wohnt,
Bei uns als seinen Kindern,
So kann die Welt und Sterblichkeit die Freude nicht vermindern.

10. ARIE Sopran, Baß

O wie wohl ist uns geschehn,
Daß sich Gott ein Haus ersehnt!
Schmeckt und sehet doch zugleich,
Gott sei freundlich gegen euch.
Schüttet eure Herzen aus
Hier vor Gottes Thron und Haus!

11. REZITATIV Baß

Wohlan demnach, du heilige Gemeinde,
Bereite dich zur heiligen Lust!
Gott wohnt nicht nur in einer jeden Brust,
Er baut sich hier ein Haus.
Wohlan, so rüstet euch mit Geist und Gaben aus,
Daß ihm sowohl dein Herz als auch dies Haus gefalle!

12. CHORAL

Sprich Ja zu meinen Taten,
Hilf selbst das Beste raten;
Den Anfang, Mitl und Ende,
Ach, Herr, zum besten wende!
Mit Segen mich beschütte,
Mein Herz sei deine Hütte,
Dein Wort sei meine Speise,
Bis ich gen Himmel reise!

Bass

Their body fetters them.

Soprano

The grace of the most high increases their longing,
For it builds the place where one can see him so gloriously.

Together

For faith is now rewarded
And he lives with us,
With us his children,
Then the world and death cannot lessen our joy.

10. ARIA Soprano, Bass

Oh how good it is for us
That God himself has seen out a house!
Decorates it and inspects it,
May God be kind towards you.
Pour out your hearts
Before the throne and house of God!

11. RECITATIVE Bass

Greetings, you holy community,
Prepare yourselves for holy delights!
God does not just live in every breast,
He builds here a house for himself.
Greetings, provide yourselves with spirit and gifts,
That he be pleased both with your heart and this house!

12. CHORALE

Say yes to my deeds,
Help me with the best advice;
The beginning, middle and end,
O Lord, turn to the best!
Protect me with your blessing,
May my heart be thy shelter,
Thy word be my sustenance,
Until I journey to heaven!

Preise, Jerusalem, den Herrn (Praise the Lord, O Jerusalem), BWV 119

[13] 1. CHOR

Preise, Jerusalem, den Herrn, lobe, Zion, deinen Gott!
Denn er machet fest die Riegel deiner Tore und segnet
deine Kinder drinnen, er schadet deinen Grenzen Frieden.

[14] 2. REZITATIV Tenor

Gesegnet Land, glückselge Stadt,
Woselbst der Herr sein Herd und Feuer hat!
Wie kann Gott besser lohnen,
Als wo er Ehre läßt in einem Lande wohnen?
Wie kann er eine Stadt
Mit reicherm Nachdruck segnen,
Als wo er Güt und Treu einander läßt begegnen,
Wo er Gerechtigkeit und Friede
Zu küssen niemals müde,
Nicht müde, niemals satt
Zu werden teur verheißen, auch in der Tat erfüllet hat?
Da ist der Schluß gemacht: Gesegnet Land, glückselge Stadt!

[15] 3. ARIE Tenor

Wohl dir, du Volk der Linden,
Wohl dir, du hast es gut!
Wieviel an Gottes Segen
Und seiner Huld gelegen,
Die überschwenglich tut,
Kannst du an dir befinden.

[16] 4. REZITATIV Bass

So herrlich stehst du, liebe Stadt!
Du Volk, das Gott zum Erbteil sich erwählet hat!
Doch wohl! und aber wohl! wo man's zu Herzen fassen
Und recht erkennen will,
Durch wen der Herr den Segen wachsen lassen.
Ja!
Was bedarf es viel?
Das Zeugnis ist schon da,
Herz und Gewissen wird uns überzeugen,
Daß, was wir Gutes bei uns sehen,
Nächst Gott durch kluge Obrigkeit
Und durch ihr weises Regiment geschehn.

1. CHORUS

Praise the Lord, O Jerusalem; praise thy God O Zion. For he
hath strengthened the bars of thy gates; he hath blessed thy
children with thee. He maketh peace in thy borders.

2. RECITATIVE Tenor

O blessed land, O fortunate city,
Where the Lord himself has his hearth and his fire!
How can God better reward us
Than by letting honour dwell in the land?
How can he bless a city
With richer emphasis
Than when he lets goodness and faithfulness meet,
Where justice and peace
He never tires of kissing,
Never tires, is never finished
To keep his promise and fulfil it in deeds?
That we conclude by saying: O blessed land, O happy city!

3. ARIA Tenor

Greetings to you, you linden people,
Greetings to you, you are favoured!
How much of God's blessing
And his favour
Which is granted enthusiastically,
Can you find in yourself.

4. RECITATIVE Bass

So splendidly you stand, you dear city!
You people whom God has chosen for a share of his inheritance!
Hail and, again, hail! Whom will grasp the heart
And will rightly recognize,
Through whom the Lord lets blessings grow.
Yes!
What more is needed?
The evidence is already there,
Heart and conscience will convince us,
That what goodness we see among us
Next to God happens through wise authorities
And through their wise government

Drum sei, geliebtes Volk, zu treuem Dank bereit,
Sonst würden auch davon nicht deine Mauern schweigen!

[17] 5. ARIE *Alt*

Die Obrigkeit ist Gottes Gabe,
Ja selber Gottes Ebenbild.
Wer ihre Macht nicht will ermessen,
Der muß auch Gottes gar vergessen:
Wie würde sonst sein Wort erfüllt?

[18] 6. REZITATIV *Sopran*

Nun! wir erkennen es und bringen dir,
O höchster Gott, ein Opfer unsers Danks dafür.
Zumal, nachdem der heutige Tag,
Der Tag, den uns der Herr gemacht,
Euch, teure Väter, teils von eurer Last entbunden,
Teils auch auf euch
Schlaflose Sorgenstunden
Bei einer neuen Wahl gebracht,
So seufzt ein treues Volk mit Herz und Mund zugleich:

[19] 7. CHOR

Der Herr hat Guts an uns getan,
Des sind wir alle fröhlich.
Er seh die teuren Väter an
Und halte auf unzählig
Und späte lange Jahre naus
In ihrem Regimente Haus,
So wollen wir ihn preisen.

[20] 8. REZITATIV *Alt*

Zuletzt!
Da du uns, Herr, zu deinem Volk gesetzt,
So laß von deinen Frommen
Nur noch ein arm Gebet vor deine Ohren kommen
Und höre! ja erhöere!
Der Mund, das Herz und Seele seufzet sehre.

[21] 9. CHORAL

Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ,
Und segne, was dein Erbteil ist.
Wart und pfleg ihr zu aller Zeit
Und heb sie hoch in Ewigkeit!
Amen.

Therefore, beloved people, be prepared to give faithful thanks,
Otherwise your walls will not remain silent about this!

5. ARIA *Alto*

Authority is a gift from God,
Indeed, the very image of God.
Who will not recognize its power,
He must be unmindful of the power of God:
How would his word otherwise be fulfilled?

6. RECITATIVE *Soprano*

Now! We recognize it and bring to you,
O highest God, an offering as our thanks.
Especially on this day,
Which the Lord has made for us,
You, dear fathers, partly liberated by your toil,
Partly also upon you
Sleepless hours of care
Brought by a new election,
So sighs a faithful people equally with heart and mouth:

7. CHORUS

The Lord has done good things for us,
And we are all happy for this.
May he care for the dear fathers
And keep them for countless
And long-lasting years
In the house of their government,
And so we shall praise him.

8. RECITATIVE *Alto*

At last!
Since you Lord, joined us to your people,
So let from your faithful people
One more poor prayer come before your ears
And listen to us! Yes, listen!
Mouth and heart and soul sigh mightily.

9. CHORALE

Help your people, Lord Jesus Christ
And bless what is your inheritance.
Wait and attend at all times
And lift them high in eternity!
Amen.



Masaaki Suzuki



Bach Collegium Japan



Yukari
Nonoshita



Yoshie
Hida



Kirsten
Sollek-Avella



Makoto
Sakurada



Jochen
Kupfer



Peter
Kooij

Recording data: 1999-10-05/08 (BWV 119) and 2000-11-09/10 (BWV 194) at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Balance engineers/Tonmeister: Marion Schwebel (BWV 119), Dirk Lüdemann (BWV 194)
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones
Producer: Ingo Petry (BWV 119), **Jens Braun** (BWV 194)
Digital editing: Martin Nagorni
Cover texts: © Klaus Hofmann 2001; © Masaaki Suzuki 2001
English translation: Andrew Barnett & William Jewson
German translation: Horst A. Scholz
French translation: Arlette Lemieux-Chené
Front cover design: Sofia Scheutz
Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & 2000; © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.