

Johann Sebastian Bach
BACH COLLEGIUM JAPAN
Masaaki Suzuki



39

Ich bin ein guter Hirt

CANTATAS ▶ 28 ▶ 68 ▶ 85 ▶ 175 ▶ 183

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

CANTATAS 39 · CANTATAS FROM LEIPZIG 1725

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBT, BWV 68

14'05

Kantate zum 2. Pfingsttag (21. Mai 1725)

Text: [1] Salomo Liscov 1675; [2–4] Christiane Mariane von Ziegler 1728; [5] Johannes 3, 18
Corno, auch Cornetto, Trombone I, II, III, Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | 1. Choral. <i>Also hat Gott die Welt geliebt ...</i> | 4'28 |
| [2] | 2. Aria (Soprano). <i>Mein gläubiges Herz ...</i> | 3'04 |
| [3] | 3. Recitativo (Basso). <i>Ich bin mit Petro nicht vermessen ...</i> | 0'46 |
| [4] | 4. Aria (Basso). <i>Du bist geboren mir zugute ...</i> | 3'23 |
| [5] | 5. Chorus. <i>Wer an ihn gläubet ...</i> | 2'17 |

ER RUFET SEINEN SCHAFEN MIT NAMEN, BWV 175

14'51

Kantate zum 3. Pfingsttag (22. Mai 1725)

Text: [1] Johannes 10, 3; [2–4, 6] Christiane Mariane von Ziegler 1728; [5] Johannes 10, 6; [7] Johann Rist 1651
Tromba I, II, Flauto dolce I, II, III, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|------|---|------|
| [6] | 1. Recitativo (Tenore). <i>Er ruft seinen Schafen mit Namen ...</i> | 0'26 |
| [7] | 2. Aria (Alto). <i>Komm, leite mich ...</i> | 4'12 |
| [8] | 3. Recitativo (Tenore). <i>Wo find' ich dich? ...</i> | 0'32 |
| [9] | 4. Aria (Tenore). <i>Es dünket mich, ich seh dich kommen ...</i> | 3'06 |
| [10] | 5. Recitativo (Alto, Basso). <i>Sie vernahmen aber nicht ...</i> | 1'00 |
| [11] | 6. Aria (Basso). <i>Öffnet euch, ihr beiden Ohren ...</i> | 4'00 |
| [12] | 7. Chorale. <i>Nun, werter Geist, ich folge dir ...</i> | 1'28 |

GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE, BWV 28

13'16

Kantate zum Sonntag nach Weihnachten (30. Dezember 1725)

Text: [1, 4–5] Erdmann Neumeister 1714 & 1716/17; [2] Johann Gramann 1530; [3] Jeremias 32, 41; [6] Paul Eber 1580
Cornetto, Trombone I, II, III, Oboe I, II, Taille, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|------|--|------|
| [13] | 1. Aria (Soprano). <i>Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende ...</i> | 3'49 |
| [14] | 2. Choral. <i>Nun lob, mein Seel, den Herren ...</i> | 3'40 |
| [15] | 3. Recitativo ed Arioso (Basso). <i>So spricht der Herr ...</i> | 1'35 |

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt ...</i> | 1'04 |
| 17 | 5. Aria Duetto (Alto, Tenore). <i>Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet ...</i> | 2'09 |
| 18 | 6. Choral. <i>All solch dein Güt wir preisen ...</i> | 0'52 |

SIE WERDEN EUCH IN DEN BANN TUN, BWV 183

13'46

Kantate zum Sonntag Exaudi (13. Mai 1725)

Text: [1] Johannes 16, 2; [2–5] Christiane Mariane von Ziegler 1728; [5] Paul Gerhardt 1653

Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo

- | | | |
|----|--|------|
| 19 | 1. Recitativo (Basso). <i>Sie werden euch in den Bann tun ...</i> | 0'28 |
| 20 | 2. Aria (Tenore). <i>Ich fürchte nicht des Todes Schrecken ...</i> | 7'52 |
| 21 | 3. Recitativo (Alto). <i>Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben ...</i> | 0'57 |
| 22 | 4. Aria (Soprano). <i>Höchster Tröster, heilger Geist ...</i> | 3'30 |
| 23 | 5. Choral. <i>Du bist ein Geist, der lehret ...</i> | 0'53 |

ICH BIN EIN GUTER HIRT, BWV 85

15'09

Kantate zum Sonntag Misericordias Domini (15. April 1725)

Text: [1] Johannes 10, 12; [2, 4–5] Anon; [3] Cornelius Becker 1598; [6] Ernst Christoph Homburg 1658

Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Violoncello piccolo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

- | | | |
|----|---|------|
| 24 | 1. Aria (Basso). <i>Ich bin ein guter Hirt ...</i> | 3'04 |
| 25 | 2. Aria (Alto). <i>Jesus ist ein guter Hirt ...</i> | 2'59 |
| 26 | 3. Choral (Soprano). <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt ...</i> | 4'40 |
| 27 | 4. Recitativo (Tenore). <i>Wenn die Mietlinge schlafen ...</i> | 1'03 |
| 28 | 5. Aria (Tenore). <i>Seht, was die Liebe tut ...</i> | 2'22 |
| 29 | 6. Choral. <i>Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt ...</i> | 0'51 |

TT: 72'42

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

CONCERTO PALATINO *cornetto & trombones*

directed by MASAOKI SUZUKI

Instrumental & Vocal soloists:

CAROLYN SAMPSON *soprano* · ROBIN BLAZE *counter-tenor*

GERD TÜRK *tenor* · PETER KOIJ *bass* · DMITRY BADIAROV *violoncello da spalla*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Chorus

Soprano:

Carolyn Sampson, Minae Fujisaki, Yoshie Hida

Alto:

Robin Blaze, Hiroya Aoki, Tamaki Suzuki

Tenore:

Gerd Türk, Hiroto Ishikawa, Yosuke Taniguchi

Basso:

Peter Kooij, Daisuke Fujii, Yusuke Watanabe

Orchestra

Tromba I / Corno:

Toshio Shimada

Tromba II:

Ayako Murata

Flauto I:

Shigeharu Yamaoka

Flauto II:

Akimasa Mukae

Flauto III:

Mitsuko Ota

Oboe / Oboe d'amore /

Masamitsu San'nomiya *oboe 1, oboe da caccia 1*

Oboe da caccia / Taille:

Yukari Maehashi *oboe 2 (BWV 28, 68); oboe d'amore 1*

Atsuko Ozaki *oboe 2 (BWV 85); taille; oboe da caccia 2*

Ayaka Mori *oboe d'amore 2*

Violino I:

Natsumi Wakamatsu *leader, BWV 68/2 solo*, Paul Herrera, Yuko Takeshima

Violino II:

Azumi Takada, Yuko Araki, Kaori Toda

Viola:

Yoshiko Morita, Amiko Watabe

Violoncello piccolo:

Dmitry Badiarov ('Violoncello da spalla' by Dmitry Badiarov 2005)

[See also photograph on p. 20 and Production Notes]

Continuo

Violoncello:

Hidemi Suzuki

Violone:

Seiji Nishizawa

Bassono:

Takako Kunugi

Cembalo:

Masato Suzuki

Organo:

Naoko Imai

CONCERTO PALATINO

Cornetto:

Bruce Dickey

Trombone I (alto):

Simen Van Mechelen

Trombone II (tenore):

Charles Toet

Trombone III (basso):

David Yacus

The five cantatas on this CD date from 1725; four of them belong to the period after the premature discontinuation – shortly before Easter 1725, apparently as a result of external factors – of the year-long cycle of chorale cantatas that Bach had begun in 1724. Finding himself in this situation, Bach turned once again to the traditional type of cantata that takes the gospel reading for the day in question as its point of departure. For the first three three of the cantatas Bach used texts by unknown authors, although the decidedly didactic character of their diction suggests that they were written by a theologian. For the remaining Sundays and feast days until the end of his second year of service in Leipzig, Bach could evidently secure the services of the Leipzig poetess Christiane Mariane von Ziegler (1695–1760). She provided nine texts, including those for the cantatas BWV 183, 68 and 175 on this recording.

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBT FOR GOD SO LOVED THE WORLD, BWV 68

In the cantata for Whit Monday 1725, which that year fell on 21st May, Bach's librettist Christiane Mariane von Ziegler inverted the usual order of the outer sections, placing a hymn strophe at the beginning and a quote from the gospel reading at the end. The gospel passage for that day, John 3: 16–21, begins with the well-known words 'For God so loved the world, that he gave his only begotten Son...' For the poetess it must therefore have been especially important to choose for the opening chorale a hymn strophe from the Leipzig hymn book that begins with the same words, with words by Salomo Liskow (1675) and a melody by Gottfried Vopelius (1682). By doing so, she provided Bach

with yet another opportunity to open a cantata with a large-scale hymn arrangement in the manner of those found in the chorale cantatas. Like most of those movements, the hymn melody appears line by line in the soprano, reinforced instrumentally. The three lower voices of the choir contribute a loosely constructed accompaniment. One peculiarity is the very free ornamentation of the hymn tune. Bach also changed the melody from its original common time to 12/8 and embedded it in thematically free orchestral writing with a siciliano rhythm; despite its minor key, this rhythm lends the hymn an affable swing.

For the two arias, Bach returned to his *Hunting Cantata*, BWV 208, probably written in 1713 for the Weißenfels court. Of them, the soprano aria 'Mein gläubiges Herze' ('My faithful heart') – one of the most charming and beautiful in all of Bach's cantatas – has a loose thematic association with the aria of the shepherd goddess Pales 'Weil die wol-lenreichen Herden' ('While the herds all woolly-coated'). Bach included a prominent part for the *violoncello piccolo*, a technically more agile small form of the cello. He is credited with the 'invention' of the instrument and experimented with its use in his cantatas from around 1724–25. Most unusual – and likewise a reminiscence of the *Hunting Cantata* – is the postlude in which, surprisingly, the oboe and violin join in and develop the theme of the movement further in a cheerful conclusion. The bass aria is a parody of the aria 'Ein Fürst ist seines Landes Pan' ('A prince is his own country's Pan'). The splendid wind writing gives some hint of the pathos with which Pan, god of the forests and fields, is portrayed in Bach's hunting music.

The final chorus, based on a gospel text, is surprising both as regards its content and also music-

ally. As for the content, it juxtaposes prophecy and threat; musically, it has the form of a motet-like choral piece in the form of a strict fugue on two striking themes that imprint the two alternatives described in the text unforgettably on the listener's mind: 'wer an ihn gläubet' ('He that believeth on him') and 'wer aber nicht gläubet' ('he that believeth not'). The regularity of the thematic entries – rising stepwise from bass to soprano and then falling again – emphasizes the dogmatic character of what is said, and the presence of cornet and trombones lends this final movement the ceremonial earnestness of a liturgical event.

ER RUFET SEINEN SCHAFEN MIT NAMEN HE CALLETH HIS OWN SHEEP BY NAME, BWV 175

This cantata was heard in Leipzig in 1725, the day after *Also hat Gott die Welt geliebt*. Christiane Mariane von Ziegler's text for the cantata, for Whit Tuesday (a day that was still celebrated at the time), is closely related to the gospel passage for that day, John 10: 1–11, in which Jesus compares himself in a parable to a good shepherd. Unlike in the cantata *Ich bin ein guter Hirt* (see below), the traditional musical attributes of the shepherds' world are here immediately to the fore. The opening recitative, on a verse from the gospel, is accompanied by three recorders, whose incessant circling figures above a drone-like pedal point imitate the sound of the bagpipes.

The alto aria, remaining with the parable, expresses longing for the good shepherd. The music is in a rocking, pastoral 12/8-time. Here too the vocal line is accompanied by three recorders, and on the words 'mein Herze schmachet' ('my heart is pining') the vocal line and wind parts are full of chromatic sighing figures.

For the tenor aria, Bach turned to a movement from his Köthen tribute cantata *Durchlauchtster Leopold*, BWV 173a, providing it with a new text and reassigning the original *obbligato* cello and bassoon parts to the *violoncello piccolo*. A certain unevenness in the text declamation leads us to suspect that the bass aria probably also derives from an earlier composition.

In the concluding mediaeval Whitsun melody 'Komm, Heiliger Geist' ('Come, Holy Spirit') Bach uses the recorders, playing in the upper register, to turn our gaze back towards the pastoral scenario of the opening. With his heavy workload in the days leading up to Whitsun, Bach did not write this movement from scratch either, but again turned to an earlier work (BWV 59).

GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE PRAISE GOD! NOW THE YEAR DRAWS TO A CLOSE, BWV 28

This cantata for the Sunday after Christmas was heard in the Leipzig church service on 30th December 1725. The text – by the theologian Erdmann Neumeister (1671–1756), who was also well-known as a poet – pays no heed to the gospel reading for that day but is entirely dominated by thoughts concerning the change of year: it looks back in gratitude and, full of faith in God, looks forward to the new year, asking God for kindness and preservation.

A lively soprano aria, in which a trio of oboes plays in lively alternation with the strings, urges us to strike up 'ein frohes Danklied' ('a happy song of thanks'). The choir – representing the congregation – does exactly as it is bidden, with the chorale strophe 'Nun lob, mein Seel, den Herren' ('Now, my

soul... praise the name of the Lord' (Johann Gramann 1530, with a melody from the 15th century). Bach's composition reminds us once again of the big opening chorale settings in the unfinished chorale cantata year. The movement embodies the genre of church motet in the 'old style' (*stylus antiquus*), alluding to the strictly polyphonic writing from the sixteenth and early seventeenth centuries. The *cantus firmus* is presented line by line in the soprano, while the three lower voices form a very skilful imitative texture, partly from new themes and partly from ideas derived from the chorale line in question. In the manner of a motet, the instruments of the orchestra play in unison with the vocal parts, and – as with the final chorus of BWV 68 – are reinforced by a quartet of cornet and three trombones; this, in conjunction with the old-fashioned style, lends the movement an archaic character.

With the bass arioso 'So spricht der Herr' ('Thus speaks the Lord', after Jeremiah 32: 41) we turn our gaze forwards, to the coming year. The centrepiece of this part of the cantata is a duet for alto and tenor (fifth movement), the text of which expresses the hope that divine blessing will remain with us. As in Italian chamber duets, the vocal parts in the individual sections are largely written in imitation, coming together each time for a concluding cadence. A continuo *ritornello* provides preludes, interludes and postludes and, moreover, appears in the vocal sections as a free *basso ostinato*. Bach ended the cantata year 1725 with a simple chorale strophe (Paul Eber, c. 1580, melody by Wolfgang Figulus 1575).

SIE WERDEN EUCH IN DEN BANN TUN

THEY SHALL PUT YOU OUT OF THE SYNAGOGUES,
BWV 183

Bach's cantata for Exaudi Sunday (13th May 1725) begins – as had the corresponding work the previous year (BWV 44) – with words from the gospel passage for that day, John 15: 26–16: 4: Jesus announces to his disciples that for his sake they will have to suffer attacks, persecution and death. The cantata text does not concern itself exclusively with these threats, however, but also with Jesus' prophecy in the gospel text that he will send the Holy Spirit to his people for their consolation. In the text by Christiane Mariane von Ziegler, the first aria and the following recitative are of a confessional nature, a statement of faith by the believer, who courageously looks forward to the threatened horrors and trusts in the succour of the Holy Spirit. The second aria and the final chorale – the fifth strophe of the well-known hymn *Zeuch ein zu deinen Toren* (Paul Gerhardt 1653, melody by Johann Crüger 1653) – address themselves to the Holy Spirit who, according to the tradition of the New Testament, intercedes before God on behalf of all men, weak and unskilled at praying

Unlike in the cantata from the previous year, on this occasion Bach chose the simple recitative form for the introductory gospel words. As the following recitative and aria texts offer little opportunity for musical imagery, Bach seems to have decided to use purely musical features, independent of the text, to provide a clearly defined profile for the cantata. Attentive listeners in the Leipzig congregation could find something to surprise them in almost every movement. In the opening recitative the accompaniment is scored, very unusually, for a wind quartet

consisting of two *oboi d'amore* and two *oboi da caccia*; also unconventional is the *violoncello piccolo* accompaniment to the tenor line with its highly virtuosic ornamentation. The four oboes appear again in the alto recitative, now repeating a short motif incessantly in pairs; the motif opens the alto aria and is here associated with the words 'Ich bin bereit' ('I am prepared'). The instruments thus wordlessly and continuously confirm this confession-like statement. In the soprano aria Bach develops a cheerful, gracious minuet theme into a sometimes virtuosic duet for the sublime combination of soprano and *oboe da caccia*.

ICH BIN EIN GUTER HIRT

I AM THE GOOD SHEPHERD, BWV 85

Bach's cantata *Ich bin ein guter Hirt* begins with the opening verse of the Sunday gospel reading, John 10: 12–16, a text to which he makes close reference elsewhere in the cantata as well. The libretto, by an unknown author, presents the image of Jesus as the good shepherd who watches faithfully over his flock, defends the sheep and is prepared to give his life for them – indeed, he has already given his life for mankind on the cross. The first of the two chorale strophes, 'Der Herr ist mein getreuer Hirt' ('The Lord is my faithful shepherd'; Cornelius Becker 1602, to the melody *Allein Gott in der Höh sei Ehr* by Nicolaus Decius, 1523), creates a connection to the Old Testament, by paraphrasing Psalm 23, which is traditionally associated with Misericordias Domini Sunday. The final strophe, 'Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt' ('If God is my protector and faithful shepherd'; Ernst Christoph Homburg 1658, melody from Dresden 1694) brings – with theological prudence – the person of God into

the image of the good shepherd, and confirms the Christians' trust in the faith of God.

Sometimes Bach's uniqueness reveals itself through that which he *does not* do. Probably none of his contemporaries would have missed the opportunity to illustrate the opening words of the cantata, with the key concept of Jesus as a 'shepherd', with typical pastoral sonorities. For Bach, however, something else is to the fore: Jesus does not only speak about being a good shepherd, but also about the death that he will suffer on behalf of his sheep – the faithful who are entrusted to him. A mood of tranquil seriousness dominates the opening movement. The words are given to the bass, the traditional 'Vox Christi', and the orchestra – oboes, strings and continuo – creates a ceremonial atmosphere around them.

In the alto aria, which continues the message of the opening movement, the inner motion of the string parts is, so to speak, delegated to the *violoncello piccolo* which has a *concertante* role. In the soprano chorale 'Der Herr ist mein getreuer Hirt', with an accompaniment of two oboes, models taken from the field of organ chorales prove themselves equally valuable in the area of vocal music. The pastoral tones absent from the beginning of the cantata finally put in an appearance in the tenor aria 'Seht, was die Liebe tut' ('See what love can do'), a movement full of intense melodiousness.

© Klaus Hofmann 2008

PRODUCTION NOTES

THE VIOLONCELLO PICCOLO PART

As in the case of Volume 36 of this series, we have decided to use a *violoncello da spalla* ('shoulder

cello') reconstructed by Dmitry Badiarov to play the *violoncello piccolo* part included in four of the works on this disc (excepting BWV 28). (For further details, see Badiarov 'The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice', in *Galpin Society Journal* No.60, 2007, p. 121ff.) Our decision is backed up by the following evidence:

1) During the 17th and 18th centuries, the instrument known as the 'violoncello' was by no means invariably played positioned between the performer's legs. There were also types of violoncello that could be played resting on the shoulder or laterally in front of the chest.

2) There are at least five documents that bear witness to J.S. Bach having invented or improved an instrument known as the *viola pomposa*. This instrument had the same range as the cello but was equipped with a higher fifth string and was supposedly played suspended in front of the chest.

3) The eight cantatas that J.S. Bach composed and first performed between October 1724 and May 1725 (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 and 175) along with the cantata BWV 49 of November 1726 all call for the use of a *violoncello piccolo*. These parts do not constitute elements of the continuo and they are all *obbligato* parts featured in arias, indicating that they would have been performed by a violinist switching instrument.

Leaving aside the question of whether J.S. Bach was indeed the inventor of this instrument, it is not hard to imagine that the *viola pomposa* was an instrument of similar form and playing technique to the *violoncello da spalla*. Moreover, considering that the *violoncello da spalla*, as reconstructed by Dmitry Badiarov, is ideally suited in terms of range and function to realising the *violoncello piccolo*

parts appearing in these nine cantatas, and since it seems likely that such parts would have been played by a violinist rather than a cellist (see above), on this disc we have decided to perform the *violoncello piccolo* part again on the *violoncello da spalla*.

THE WIND INSTRUMENT IN THE FIRST MOVEMENT OF BWV 68

There are some doubts regarding which instrument Bach intended for the wind part supporting the soprano in this movement. At the top of the part is the inscription 'Corne' and the part is notated at actual pitch. However, at the head of the fifth movement in the same part is the clear inscription 'Cornetto', and the music is notated a whole tone lower than the sounding pitch. It is thus clear that in the fifth movement the cornetto would have been used together with the trombones tuned to the *Chorton* pitch, but it is most likely that a different instrument was envisaged for the first movement. 'Corne' is not a name in common use, but there are examples of its use in BWV 14 ('Corne. par force'), BWV 52, BWV 109 ('Corne du chasse') and BWV 195. In these works the name denotes a horn or a slide trumpet, instruments that differ from the cornetto. (BWV 52/1 is the same piece as the first version of the *Brandenburg Concerto No. 1*.) There are no examples in the cantatas of the cornetto being used independently rather than in ensemble with the trombones, and we have decided therefore to use a horn in the first movement and a cornetto in the fifth movement.

© Masaaki Suzuki 2008

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. The BCJ comprises both orchestra and chorus, and its major activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of J.S. Bach's church cantatas. In 2000, the 250th anniversary year of Bach's death, the BCJ extended its activities to the international music scene with appearances at major festivals in cities such as Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig and Melbourne. The following year the BCJ had great success in Italy, where the ensemble returned in 2002, also giving concerts in Spain. The BCJ made a highly successful North American debut in 2003, performing the *St Matthew* and *St John Passions* in six cities all across the United States, including a concert at Carnegie Hall in New York. Later international undertakings include concerts in Seoul, and appearances at the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. The ensemble's recordings of the *St John Passion* and the *Christmas Oratorio* were both selected as *Gramophone's* 'Recommended Recordings' at the time of their release. The *St John Passion* was also winner in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards in 2000. Other highly acclaimed BCJ recordings include Monteverdi's *Vespers* and Handel's *Messiah*.

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve.

He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas, using Shoin Chapel as its base. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and has given highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

Concerto Palatino is a trailblazing ensemble in the revival of the cornetto and baroque trombone. The group takes its name from a historical ensemble of cornettists and trombonists which existed in the city of Bologna for over 200 years. While the core group is comprised of two cornetti and three trombones, this formation is frequently augmented by the addition of brass players, strings or singers as

necessary. Highly acclaimed concerts and recordings have brought an appreciation of their important but little known music to modern audiences, and stimulated many young players to take up these instruments, practically unknown a generation ago. The names Bruce Dickey and Charles Toet are practically synonymous with the modern revival of the cornetto and the baroque trombone and are largely responsible for the enormous advances that have been made in recent years in playing standards on these instruments. Together they have trained a whole generation of cornetto and trombone players, many of whom have become regular members of Concerto Palatino.

Carolyn Sampson studied music at the University of Birmingham and made her opera début with English National Opera as Amor in *The Coronation of Poppea*. Her French opera début was at the Opéra de Paris as First Niece in *Peter Grimes*. In concert, she has sung Euridice and La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) and Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*). As well as working with many of the foremost early music groups and with such conductors as Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Gustav Leonhardt and Trevor Pinnock, she has enjoyed collaborations with leading orchestras and choirs in repertoire including Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky.

Robin Blaze is now established in the front rank of interpreters of Purcell, Bach and Handel, and his career has taken him to concert halls and festivals in Europe, North and South America, Japan and Australia. He studied music at Magdalen College, Oxford and won a scholarship to the Royal College

of Music where he is now a professor of vocal studies. He works with many distinguished conductors in the early music field, and is a regular and popular artist at the Wigmore Hall. He made his début with the Berlin Philharmonic Orchestra and Nicholas Kraemer singing Handel's *Belshazzar* in 2004 and has also appeared with other major symphony orchestras. Robin Blaze's opera engagements have included Athamas (*Semele*) at Covent Garden and English National Opera; Didymus (*Theodora*) for Glyndebourne Festival Opera; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) and Hamor (*Jephtha*) for English National Opera.

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

Peter Kooij began his musical career as a choir boy. After learning the violin, he studied singing under Max von Egmond at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam. Concert engagements have taken him to the world's foremost musical venues,

where he has sung under the direction of Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen and Gustav Leonhardt. He is the founder of the De Profundis chamber orchestra and the Sette Voci vocal ensemble, of which he is also the artistic director. Peter Kooij is a professor at the Royal Conservatoire in The Hague and, since 2000, a guest lecturer at the Tokyo Geijutsu University. He has been invited to give masterclasses in Germany, France, Portugal, Spain, Belgium, Finland and Japan.



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

The **Shoin Women's University Chapel** was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

Die fünf Kantaten dieser CD führen uns in das Jahr 1725; die ersten vier von ihnen gehören der Zeit an, als der 1724 von Bach begonnene Jahreszyklus von Choralkantaten kurz vor Ostern 1725 offenbar aus äußeren Gründen zu einem vorzeitigen Ende gekommen war. In dieser Situation wandte sich Bach wieder dem traditionellen Kantatentypus zu, der inhaltlich von der Evangelienlesung des Tages ausgeht. Für die ersten drei Kantaten griff er zu Texten eines unbekannten Autors, deren betont lehrhafte Diktion einen Theologen als Verfasser vermuten lässt. Für die folgenden Sonn- und Feiertage bis zum Schluss seines zweiten Leipziger Amtsjahrs Ende Mai konnte Bach offenbar die Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler (1695-1760) gewinnen. Aus ihrer Feder stammen neun Texte, darunter die der nachfolgend behandelten Kantaten BWV 183, 68 und 175.

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBT, BWV 68

In der Kantate zum Pfingstmontag 1725, dem 21. Mai des Jahres, hat Bachs Textdichterin Christiane Mariane von Ziegler das geläufige Verhältnis der Rahmentexte umgekehrt und eine Kirchenliedstrophe an den Anfang, einen Spruch aus dem Evangelium an den Schluss gestellt. Das Evangelium des Tages, Johannes 3, 16-21, beginnt mit den wohlbekannten Worten „Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab ...“. So mag es für die Dichterin besonders nahe gelegen haben, als Eingangschoral die mit denselben Worten beginnende Liedstrophe des Leipziger Gesangsbuchs von Salomo Liskow (1675; Melodie bei Gottfried Vopelius 1682) zu wählen. Damit aber ergab sich für den Thomaskantor noch einmal eine Gelegenheit, eine Kantate mit einer groß angelegten

Kirchenliedbearbeitung in der Art der Choralkantaten zu eröffnen. Wie bei den meisten derartigen Sätzen erscheint auch hier die Liedweise Zeile für Zeile im – instrumental verstärkten – Sopran. Die drei Unterstimmen des Chores treten in einem locker gefügten Begleitsatz hinzu. Eine Besonderheit ist die sehr freie Auszierung der Liedweise. Auch hat Bach die ursprünglich im geraden Takt stehende Melodie in den Zwölfachteltakt gewendet und in einen thematisch freien Orchestersatz im Siciliano-Rhythmus eingebettet, der dem Lied trotz der Molltonalität eine freundliche Beschwingtheit verleiht.

Für die beiden Arien hat Bach auf seine vermutlich 1713 für den Weißenfeller Hof entstandene *Jagdkantate* (BWV 208) zurückgegriffen. Dabei ist aus einer lockeren thematischen Anknüpfung an die Arie der Hirtengöttin Pales „Weil die wollenreichen Herden“ die Sopran-Arie „Mein gläubiges Herze“ hervorgegangen – eine der schönsten und anmutigsten in Bachs Kantatenwerk überhaupt. Hier hat Bach dem Violoncello piccolo einen prominenten Part zugewiesen. Bei diesem Instrument handelt es sich um die spieltechnisch beweglichere Kleinform des Violoncellos, deren „Erfindung“ Bach zugeschrieben wird und mit der der Thomaskantor um 1724/25 in seinen Kantaten experimentierte. Ganz ungewöhnlich – und ebenfalls eine Reminiszenz an die *Jagdkantate* – ist das Nachspiel, in dem überraschend Oboe und Violine hinzutreten und das Thema des Satzes in einem heiteren Ausklang weiter entfallen. Die Bass-Arie ist Parodie der Arie „Ein Fürst ist seines Landes Pan“. Der prächtige Bläasersatz lässt noch etwas ahnen von dem Pathos, mit dem der Wald- und Feldgott Pan sich in Bachs Jagdmusik in Szene setzt.

Der Schlusschor über den Evangelienpruch überrascht inhaltlich wie musikalisch – inhaltlich mit dem unvermittelten Nebeneinander von Verheißung und Drohung; musikalisch mit der Form eines motettischen Chorsatzes in Gestalt einer strengen Fuge über zwei markante Themen, die dem Zuhörer die Alternativen der Aussage unvergesslich einprägen: „Wer an ihn gläubet ...“ und „wer aber nicht gläubet ...“. Die Regelhaftigkeit der stufenweise vom Bass zum Sopran auf- und dann wieder absteigenden Themeneinsätze unterstreicht den dogmatischen Charakter der Aussage, und das Hinzutreten von Zink und Posaunen verleiht dem Schlusssatz den feierlichen Ernst einer liturgischen Handlung.

ER RUFT SEINEN SCHAFEN MIT NAMEN, BWV 175

Die Kantate erklang 1725 in Leipzig einen Tag nach *Also hat Gott die Welt geliebt*. Christiane Mariane von Zieglers Text der Kantate für den – damals noch gefeierten – Pfingstdienstag schließt sich eng an das Evangelium des Tages, Johannes 10, 1-11, an, in dem Jesus sich selbst gleichnishaft als den guten Hirten beschreibt. Anders als in der Kantate *Ich bin ein guter Hirt* (s.u.) kommen nun die traditionellen musikalischen Attribute der Hirtenwelt sogleich voll zur Geltung: Das Eingangsrezitativ auf einen Vers aus dem Evangelium wird von drei Blockflöten begleitet, deren unablässig kreisende Figuren über dem bordunartigen Orgelpunkt des Basses den Klang einer Sackpfeife imitieren.

Die Alt-Arie drückt, im Gleichnis bleibend, die Sehnsucht nach dem guten Hirten aus. Die Musik wiegt sich im pastoralen Zwölfachteltakt. Auch hier wird die Singstimme von den drei Blockflöten be-

gleitet, und zu den Worten „mein Herze schmach““ sind Vokal- und Bläserpart mit chromatischen Seufzerfiguren durchsetzt.

Für die Tenor-Arie hat Bach auf einen Satz aus seiner Köthener Huldigungskantate *Durchlauchtster Leopold* (BWV 173a) zurückgegriffen, ihn mit dem neuen Text verbunden und die ursprünglich für Violoncello und Fagott bestimmte Obligatpartie dem Violoncello piccolo übertragen. Auch die Bass-Arie geht, wie gewisse Unebenheiten der Textdeklamation vermuten lassen, wahrscheinlich auf eine ältere Komposition zurück.

In der abschließenden mittelalterlichen Pfingststrophe „Komm, Heiliger Geist“ lenkt Bach mit den in hoher Lage geführten Blockflöten noch einmal den Blick zurück auf das Hirtenszenario des Anfangs. Der im Vorfeld der Pfingstfesttage vielbeschäftigte Thomaskantor hat auch diesen Satz nicht neu geschaffen, sondern aus einem früheren Werk (BWV 59) übernommen.

GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE, BWV 28

Die Kantate zum Sonntag nach Weihnachten erklang im Leipziger Gottesdienst am 30. Dezember 1725. Die Dichtung des als Poet wohlbekannten Theologen Erdmann Neumeister (1671-1756) lässt die Lesungen des Tages unberücksichtigt und ist ganz von Gedanken an den Jahreswechsel bestimmt, blickt dankbar zurück und sieht voller Gottvertrauen dem neuen Jahr entgegen, für das sie Gott um Güte und Bewahrung bittet.

Eine schwingvolle Sopran-Arie, in der ein Oboentrio in lebhaftem Wechsel mit den Streichern konzertiert, fordert dazu auf, „ein frohes Danklied“ anzustimmen. Und der Chor folgt dieser Aufforde-

rung, gleichsam stellvertretend für die Gemeinde, mit der Choralstrophe „Nun lob, mein Seel, den Herren“ (Johann Gramann 1530, Melodie 15. Jahrhundert). Bachs Komposition gemahnt noch einmal an die großen Eingangschöre des unvollendet gebliebenen Chorkantaten-Jahrgangs. Der Satz verkörpert den Typus der Kirchenliedmotette im „alten Stil“ (*Stylus antiquus*), in Anlehnung an die streng polyphone Schreibart des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Der Cantus firmus wird zeilenweise im Sopran vorgetragen, die drei unteren Chorstimmen bilden ein äußerst kunstvolles imitatorisches Geflecht aus teils freien, teils aus der jeweiligen Choralzeile abgeleiteten Themen. Das Orchester geht nach Motettenart mit den Singstimmen und ist, wie beim Schlusschor von BWV 68 um ein Quartett von Zink und drei Posaunen erweitert, das dem Satz in Verbindung mit dem altertümlichen Stil ein archaisches Gepräge verleiht.

Mit dem Bass-Arioso „So spricht der Herr“ (nach Jeremia 32,41) wendet sich der Blick voraus auf das kommende Jahr. Den Mittelpunkt dieses Teils der Kantate bildet das Duett von Alt und Tenor (Satz 5), dessen Text die Hoffnung auf den Fortbestand göttlichen Segens ausspricht. In der Art des italienischen Kammerduetts sind die Singstimmen in den einzelnen Abschnitten auf weite Strecken imitatorisch geführt und vereinigen sich jeweils in einer abschließenden Kadenz. Vor-, Nach- und Zwischenspiele werden von einem charakteristischen Continuo-Ritornell gebildet, das außerdem in den Vokalabschnitten als freier Basso ostinato auftritt. Mit einer schlichten Choralstrophe (Paul Eber um 1580, Melodie Wolfgang Figulus 1575) lässt Bach das Kantatenjahr 1725 ausklingen.

SIE WERDEN EUCH IN DEN BANN TUN, BWV 183
Bachs Kantate zum Sonntag Exaudi, dem 13. Mai 1725, beginnt – gleichlautend mit der zum nämlichen Sonntag des Vorjahrs (BWV 44) – mit einem Wort aus dem Evangelium des Tages, Johannes 15, 26-16,4: Jesus kündigt seinen Jüngern an, dass sie um seinetwillen Anfechtung, Verfolgung und Tod werden erleiden müssen. Der Kantatentext bezieht sich jedoch nicht nur auf diese Bedrohungen, sondern auch auf die im Evangelium vorausgehende Verheißung Jesu, dass er den Seinen den Heiligen Geist als Tröster senden werde. In der Dichtung der Christiane Mariane von Ziegler stellen die erste Arie und das nachfolgende Rezitativ die bekenntnis-hafte Antwort des Gläubigen dar, der den drohenden Schrecken mutig entgegenseht und auf den Schutz Jesu und den Beistand des Heiligen Geistes vertraut. Die zweite Arie und der Schlusschoral – die 5. Strophe des wohlbekannten Liedes *Zeuch ein zu deinen Toren* (Paul Gerhardt 1653, Melodie Johann Crüger 1653) – richten sich an den Heiligen Geist, der nach neutestamentlicher Tradition die Menschen vor Gott vertritt in ihrer Schwachheit und ihrer Unfähigkeit zu beten (vgl. Römer 8,26).

Anders als in der Vorjahreskantate hat Bach für die einleitenden Evangeliumsworte diesmal die einfache Form des Rezitativs gewählt. Und da die nachfolgende Rezitativ- und Ariendichtung wenig Anreiz zu musikalischer Bildlichkeit bietet, scheint Bach sich entschlossen zu haben, der Kantate durch textunabhängige musikalische Besonderheiten ein besonderes Profil zu verleihen. Aufmerksame Hörer unter den Leipziger Gottesdienstbesuchern konnten denn auch fast in jedem Satz eine Überraschung erleben: Ganz ungewöhnlich ist beim Eingangsrezitativ die Begleitung mit einem Bläserquartett von

zwei Oboi d'amore und zwei Oboi da caccia, nicht eben alltäglich auch das begleitende Violoncello piccolo zu der überaus virtuos ornamentierten Tenorpartie. Nochmals kommen die vier Oboen in dem Alt-Rezitativ zur Geltung, nun paarweise unabhängig ein kurzes Motiv wiederholend, das den Anfang der Altpartie bildet und hier mit den Worten „Ich bin bereit“ verbunden ist: Die Instrumente bekräftigen also wortlos beständig diesen einen bekenntnisthaften Satz. In der Sopran-Arie entwickelt Bach aus einem heiter-graziösen Menuett-Thema ein stellenweise virtuos Duett in der erlesenen Paarung von Sopran und Oboe da caccia.

ICH BIN EIN GUTER HIRT, BWV 85

Bachs Kantate *Ich bin ein guter Hirt* beginnt mit dem einleitenden Vers des Sonntagsevangeliiums, Johannes 10, 12-16, und schließt sich auch im weiteren Verlauf eng an dieses an. Die Dichtung des unbekannten Verfassers entfaltet das Bild von Jesus als dem guten Hirten, der treu über seine Herde wacht, sie verteidigt und bereit ist, für seine Schafe sein Leben hinzugeben, ja es am Kreuz bereits für uns Menschen hingegeben hat. Die erste der beiden Choralstrophen, „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Cornelius Becker 1602, Melodie *Allein Gott in der Höh sei Ehr* von Nicolaus Decius 1523), paraphrasiert den 23. Psalm, der traditionell mit dem Sonntag Misericordias Domini verbunden ist, und schlägt so eine Brücke zum Alten Testament; die Schlussstrophe „Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt“ (Ernst Christoph Homburg 1658, Melodie Dresden 1694) bezieht mit theologischem Bedacht die Person Gottes in das Bild vom guten Hirten ein und bekräftigt das Vertrauen des Christen in Gottes Treue.

Manchmal zeigt sich die Einzigartigkeit Bachs

in dem, was er nicht tut: Wohl kaum einer seiner Zeitgenossen hätte die Gelegenheit versäumt, den Eingangstext der Kantate auf das Stichwort vom „Hirten“ Jesus hin mit typisch pastoralen Klängen zu illustrieren. Für Bach aber steht etwas anderes im Vordergrund: Christus spricht nicht nur davon, dass er ein guter Hirte sei, sondern auch von dem Tod, den er für seine Schafe – die ihm anvertrauten Gläubigen – erleiden werde. Gesammelter Ernst bestimmt den Eingangssatz. Die Worte sind dem Bass als der traditionellen „Vox Christi“ übertragen, und das Orchester aus Oboen, Streichern und Continuo umgibt sie mit einer feierlichen Atmosphäre.

In der Alt-Arie, die die Aussage des Eingangssatzes weiter ausführt, ist die innere Bewegung des Sprechers gleichsam an das konzertierende Violoncello piccolo delegiert. In dem von zwei Oboen begleiteten Sopran-Choral „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ werden Vorbilder aus dem Bereich des Orgelchors für die Vokalmusik fruchtbar. Die am Anfang der Kantate ausgesparten pastoralen Töne kommen schließlich andeutungsweise doch noch zur Geltung in der an gefühlvollem Wohlklang reichen Tenor-Arie „Seht, was die Liebe tut“.

© Klaus Hofmann 2008

ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

DAS VIOLONCELLO PICCOLO

Wie in Folge 36 unserer Reihe haben wir den in vier der hier eingespielten Werke (BWV 28 bildet die Ausnahme) vorgesehenen Part des Violoncello piccolo einem Violoncello da spalla („Schulter-Cello“) anvertraut, wie es von Dmitry Badiarov rekonstruiert wurde. (Für weitere Informationen vgl.

Dmitry Badiarov, „The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice“, in: *Galpin Society Journal* Nr. 60, 2007, S. 121ff.) Folgende Anhaltspunkte haben unsere Entscheidung bestimmt:

1. Während des 17. und 18. Jahrhunderts wurde das als „Violoncello“ bekannte Instrument keineswegs nur in der heute üblichen Weise (Instrument zwischen den Beinen) gespielt; ebenso gab es Typen, die man auf die Schulter oder seitlich auf die Brust aufsetzte.

2. Es gibt mindestens fünf Dokumente, die bezeugen, daß J.S. Bach ein Instrument namens Viola pomposa erfunden oder verbessert hat. Dieses Instrument hatte denselben Umfang wie das Cello, war aber mit einer fünften hohen Saite ausgestattet. Vermutlich wurde es, an einem Tragband befestigt, vor der Brust gespielt.

3. Die acht Kantaten, die J.S. Bach zwischen Oktober 1724 und Mai 1725 komponierte und erstmals aufführte (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 und 175), sehen – wie auch die Kantate BWV 49 aus dem November 1726 – ein Violoncello piccolo vor. Die Stimmen gehören nicht zum Continuo, sondern sind allesamt Obligatpartien in Arien, was die Vermutung nahelegt, daß sie von einem Geiger übernommen wurden, der das Instrument wechselte.

Ungeachtet der Frage, ob J.S. Bach tatsächlich der Erfinder der Viola pomposa war, dürfte sie in Form und Spieltechnik dem Violoncello da spalla entsprochen haben. Da einerseits das von Dmitry Badiarov rekonstruierte Violoncello da spalla hinsichtlich Umfang und Funktion bestens geeignet ist, die Partie des in den neun erwähnten Kantaten enthaltenen Violoncello piccolo zu übernehmen, und da es andererseits wahrscheinlich ist, daß diese Par-

tie eher von einem Geiger denn von einem Cellisten gespielt wurde (s.o.), haben wir erneut beschlossen, die Partie des Violoncello piccolo auf dem Violoncello da spalla zu spielen.

DAS BLASINSTRUMENT IM ERSTEN SATZ DER KANTATE BWV 68

Die Frage, welches Blasinstrument Bach in diesem Satz zur Unterstützung des Soprans vorgesehen hat, ist nicht zweifelsfrei zu beantworten. Über der klingend notierten Partie steht „Corne“; über dem fünften Satz dieser Stimme dagegen findet sich das eindeutige „Cornetto“ (Zink) – und die Musik ist transponierend notiert (ein Ganzton tiefer). Es ist offenkundig, daß der Zink im fünften Satz zusammen mit den Posaunen im Chorton verwendet wurde; im ersten Satz aber dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach ein anderes Instrument vorgesehen gewesen sein. „Corne“ ist zwar keine gebräuchliche Bezeichnung, doch findet sie sich in BWV 14 („Corne, par force“), BWV 52, BWV 109 („Corne du chasse“) und BWV 195. In diesen Werken meint sie ein Horn oder eine Zugtrompete – Instrumente, die sich vom Zink unterscheiden. (BWV 52/1 ist identisch mit dem Eingangssatz der Erstfassung des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 1*). In den Kantaten findet sich kein einziges Beispiel, in dem der Zink unabhängig von den Posaunen eingesetzt würde; wir haben uns daher dazu entschlossen, im ersten Satz ein Horn und im fünften einen Zink zu verwenden.

© Masaaki Suzuki 2008

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

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist

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

Concerto Palatino ist ein bahnbrechendes Ensemble im Bereich der Musik für Zink und Barockposaune. Sein Name ist einem historischen Zink- und Posaunenensemble entlehnt, das über 200 Jahre in Bologna wirkte. Die Kerngruppe aus zwei Zinken und drei Posaunen wird nach Bedarf um Blechbläser, Streicher und Sänger erweitert. Gefeierte Konzerte und Aufnahmen haben ihrer bedeutenden,

aber wenig bekannten Musik große Anerkennung auch unter modernen Hörern gebracht und viele junge Musiker angeregt, sich mit diesen, vor einer Generation noch nahezu unbekannten Instrumenten zu beschäftigen. Die Namen Bruce Dickey und Charles Toet sind gleichsam synonym mit dem Revival des Zink und der Barockposaune; insbesondere sind sie verantwortlich für die enormen spieltechnischen Fortschritte der letzten Jahre. Gemeinsam haben sie eine ganze Generation von Zinkern und Posaunisten ausgebildet, von denen viele feste Mitglieder des Concerto Palatino geworden sind.

Carolyn Sampson hat an der University of Birmingham studiert und gab ihr Operndebüt an der English National Opera als Amor in *Die Krönung der Poppea*. An der Opéra de Paris gab sie als Erste Nichte in *Peter Grimes* ihr Frankreich-Debüt. Im Konzert hat sie Euridice und La Musica (*L'Orfeo*), Morgana (*Alcina*) und Antonia (*Hoffmanns Erzählungen*) gesungen. Sie arbeitet mit renommiertesten Ensembles für Alte Musik und mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Gustav Leonhardt und Trevor Pinnock zusammen; mit führenden Orchestern und Chören hat sie Werke von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky aufgeführt.

Robin Blaze gehört zur ersten Riege der Purcell-, Bach- und Händel-Interpreten. Er ist in Europa, Nord- und Südamerika, Japan und Australien aufgetreten. Er hat Musik am Magdalen College in Oxford studiert und ein Stipendium für das Royal College of Music gewonnen, wo er nun eine Gesangsprofessur bekleidet. Er arbeitet mit vielen

namhaften Dirigenten aus dem Bereich der Alten Musik; regelmäßig tritt er in der Wigmore Hall auf. 2004 gab er sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern unter Nicholas Kraemer in Händels *Belshazzar*; ebenso tritt er mit anderen bedeutenden Symphonieorchestern auf. Zu seinen Opernengagements zählen Athamas (*Semele*) an Covent Garden und der English National Opera; Didymus (*Theodora*) beim Glyndebourne Festival; Arsamenes (*Xerxes*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*) und Hamor (*Jephtha*) an der English National Opera.

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

Peter Kooij begann seine musikalische Laufbahn als Chorknaabe. Nach einem Violinstudium studierte er Gesang bei Max van Egmond am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam. Seine Konzerttätigkeit führte ihn an die wichtigsten Musikzentren der ganzen Welt, wo er unter der Leitung von u.a. Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüg-

gen und Gustav Leonhardt sang. Er gründete das Kammerorchester De Profundis und das Vokalensemble Sette Voci, dessen künstlerischer Leiter er ist. Peter Kooij ist Professor an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag und seit 2000 Gastdozent an der Nationaluniversität für bildende Künste und Musik in Tokyo. Einladungen zu Meisterkursen folgten aus Deutschland, Frankreich, Portugal, Spanien, Belgien, Finnland und Japan.



DMITRY BADIAROV *violoncello da spalla*

Les cinq cantates que l'on retrouve sur cet enregistrement datent de 1725. Les quatre premières appartiennent à la période suivant l'interruption prématurée peu avant Pâques 1725 vraisemblablement pour des raisons extramusicales du cycle de cantates-choral que Bach avait amorcé en 1724. Dans ces cantates, Bach s'écarte encore une fois du type traditionnel de la cantate dont le contenu s'appuie sur l'évangile du jour. Pour les trois premières cantates, il a recours à des livrets d'un auteur inconnu dont la diction fortement didactique laisse supposer qu'il s'agisse d'un théologien. Il semble que pour les dimanches et les jours de fête subséquents et ce, jusqu'à la fin de sa seconde année à Leipzig, il put compter sur les services de la poétesse locale Christiane Mariane von Ziegler (1695-1760). Elle écrira neuf livrets, parmi lesquels ceux des cantates BWV 183, 68 et 175 présentées ici.

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBT DIEU A TANT AIMÉ LE MONDE, BWV 68

Dans cette cantate composée pour le lundi de la Pentecôte, le 21 mai 1725, Bach a inversé la relation habituelle entre les sections extrêmes du livret de Christiane Mariane von Ziegler et utilisé un cantique dès le début et un verset de l'évangile à la fin. L'évangile du jour, Jean 3, 16 à 21, commence par ces mots bien connus : « Car Dieu a tant aimé le monde qu'il lui a donné son fils unique... » Il est donc possible que la librettiste ait instamment recommandé d'utiliser les mêmes mots pour le chœur d'entrée que le cantique de Salomo Liskow (1675 sur une mélodie de Gottfried Vopelius, 1682) tiré du recueil de cantiques de Leipzig. Ainsi, le cantor de Saint Thomas a eu une fois de plus la possibilité d'ouvrir une cantate avec l'arrangement développé

d'un cantique à la manière d'une cantate-choral. Comme dans la plupart de ce type de mouvement, le cantique apparaît au soprano, exprimé vers après vers, et soutenu par les instruments. Les trois voix inférieures font entendre un accompagnement développé librement. L'ornementation très libre du mouvement constitue une particularité. Bach a repris la mélodie notée originalement dans une métrique binaire en la réécrivant en 12/8 avec un accompagnement orchestral indépendant sur un rythme de sicilienne qui donne à la mélodie un balancement agréable malgré sa tonalité mineure.

Pour les deux airs, Bach a eu recours à sa cantate « De la chasse » (BWV 208) probablement composée en 1713 pour la cour de Weissenfels. Il en résulte une relation thématique étroite entre l'air de la déesse des bergers, Palès, « Weil die wollenreichen Herden » [Tant que ces riches troupeaux] et celui du soprano « Mein gläubiges Herze » [Mon cœur fidèle], l'un des airs les plus beaux et les plus gracieux de toute les cantates de Bach. Le compositeur confie au violoncelle piccolo une partie importante. Cet instrument dont l'« invention » est attribuée à Bach qui l'expérimentera dans ses cantates composées en 1724 et 1725 exige une technique de jeu particulière pour une forme réduite et plus agile du violoncelle. L'épilogue est complètement inhabituel et constitue une autre réminiscence de la cantate « De la chasse » avec l'apparition surprise du hautbois et le violon qui développent le thème du mouvement et le conclut dans un climat serein. L'air de basse est une parodie de l'air « Ein Fürst ist seines Landes Pan » [Un prince, pour son état, est comme Pan]. L'écriture somptueuse pour les vents donne une idée du pathos dans lequel Bach a fait baïgner la scène avec Pan, dieu des forêts et

des champs, dans la cantate « De la chasse ».

Le chœur final qui reprend un passage de l'évangile surprend tant au niveau du contenu qu'au niveau de la musique, d'une part par la succession brusque d'une promesse et d'une menace, d'autre part par la forme du motet qui prend la forme d'une fugue stricte à deux thèmes marquants qui resteront gravés dans la mémoire de l'auditeur avec l'alternance des déclarations : « Wer an ihn gläubet... » [Celui qui croit en lui...] et « wer aber nicht gläubet... » [mais celui qui ne croit pas...]. La régularité de l'entrée progressive des thèmes des basses jusqu'aux sopranos puis des sopranos vers les basses souligne le caractère dogmatique des déclarations. L'entrée du corne à bouquin et des trombones confère au mouvement final le climat de sérieux solennel d'une cérémonie liturgique.

ER RUFET SEINEN SCHAFEN MIT NAMEN

IL APPELLE SES BREBIS, BWV 175

Cette cantate fut créée le 22 mai 1725, le lendemain donc de *Also hat Gott die Welt geliebt*, BWV 68. Le livret de Christiane Mariane von Ziegler qui soulignait le mardi de la Pentecôte alors célébré est associé de près à l'Évangile du jour, Jean 10, 1 à 11, dans laquelle Jésus se compare, à la manière d'une parabole, au bon pasteur. Contrairement à la cantate *Ich bin ein guter Hirt*, BWV 85, la couleur musicale traditionnellement associée aux bergers est ici mise en valeur : le récitatif initial qui reprend un verset de l'évangile est accompagné de trois flûtes à bec dont les motifs tournoyant inlassablement sur le point d'orgue en bourdon des basses imitent la sonorité de la cornemuse.

L'air d'alto exprime, pour poursuivre la parabole, l'envie d'un bon pasteur et se balance sur une

mesure à 12/8 à l'allure pastorale. La voix est encore une fois accompagnée par les trois flûtes à bec et aux mots de « *mein Herze schmach* » [mon cœur languit], toutes les parties font entendre des motifs soupirants chromatiques.

Pour l'air de ténor, Bach a recours à un mouvement de sa cantate pour l'anniversaire du Prince Leopold von Anhalt-Köthen *Durchlauchster Leopold [Altesse Leopold]* (BWV 173a) qu'il dote d'un nouveau texte et confie au violoncelle piccolo une partie obligée écrite à l'origine pour le violoncelle et le basson. L'air de basse provient vraisemblablement d'une œuvre antérieure comme le laissent supposer quelques aspérités dans la déclamation du texte.

Dans la strophe conclusive de la Pentecôte et datant du Moyen-Âge, « *Komm, Heiliger Geist* » [Viens, Esprit Saint], les flûtes à bec dans le registre aigu renvoient encore une fois à la scène pastorale du début. Le cantor de Saint-Thomas, fort occupé par les préparatifs pour la fête de la Pentecôte n'a pas composé ce mouvement pour l'occasion mais a plutôt eu recours à une œuvre plus ancienne, la cantate BWV 59.

GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE DIEU SOIR LOUÉ! L'ANNÉE VA MAINTENANT FINIR, BWV 28

Cette cantate pour le dimanche après Noël a été créée le 30 décembre 1725. Le livret du poète et théologien bien connu Erdmann Neumeister (1671-1756) n'a pas tenu compte de l'évangile du jour et est rempli de pensées associées au changement d'année, regarde le passé avec reconnaissance et envisage le début de l'année rempli de confiance en dieu à qui il demande une année de paix et de le préserver de l'affliction.

Un air de soprano plein d'allant dans lequel un trio de hautbois s'oppose aux cordes, demande d'entonner un « *joyeux cantique de reconnaissance* ». Le chœur répond à cette exhortation, tout en représentant l'assemblée, avec la strophe de choral « *Nun lob, mein Seel, den Herren* » [Mon âme, loue maintenant le Seigneur] (Johann Gramann, 1530, sur une mélodie du 15^e siècle). La composition de Bach rappelle encore une fois les vastes chorals du cycle inachevé des cantates-choral. Le mouvement reprend le type du motet dans le « *style ancien* » (*Strylus antiquus*), suivant l'exemple de la technique d'écriture polyphonique stricte du 16^e et du début du 17^e siècle. Le *cantus firmus* est au soprano alors que les trois autres voix du chœur tissent un entrelacement imitatif extrêmement inventif fait de thèmes tantôt libres tantôt dérivés de chacune des strophes du choral. L'orchestre procède à la manière d'un motet pour les voix et comme dans le choral final de la cantate BWV 68 est augmenté d'un quatuor fait d'un cornet à bouquin et de trois trombones qui, combinés avec le « *style ancien* », confèrent une allure archaïque au mouvement.

Dans l'arioso de basse, « *So spricht der Herr* » [Ainsi parle le seigneur] (d'après Jérémie 32, 41), le regard change direction et se porte sur l'année à venir. Le duo d'alto et de ténor (cinquième mouvement) constitue le centre de cette partie de la cantate. Le texte exprime l'espoir d'une continuation de la bénédiction de dieu. À la manière d'un duo de chambre italien, les voix sont traitées en imitation dans les sections isolées et s'unissent dans la cadence conclusive. Une ritournelle caractéristique au continuo forme le prélude, le postlude et les interludes et revient dans les parties vocales sous la forme d'une basse obstinée libre. Bach conclut le

cycle de cantate de l'année 1725 par une strophe de chorale (Paul Eber, 1580 sur une mélodie de Wolfgang Figulus, 1575) exprimée sobrement.

SIE WERDEN EUCH IN DEN BANN TUN VOUS SEREZ BANNIS, BWV 183

Cette cantate pour le dimanche d'Exaudi a été créée le 13 mai 1725. Elle débute, comme la cantate prévue ce même dimanche de l'année précédente (BWV 44), par des mots extraits de l'évangile du jour, Jean 15, 26 à 16, 4 dans lequel Jésus annonce à ses disciples qu'ils subiront la contestation, la persécution et la mort par amour pour lui. Le livret de la cantate n'évoque pas que cette menace mais également la promesse antérieure de Jésus qu'il enverra l'Esprit Saint comme consolateur. Dans le livret de Christianne Mariane von Ziegler, le premier air et le récitatif qui suit présentent la réponse pleine de confiance du croyant qui attend bravement la terreur menaçante et qui a confiance en la protection de Jésus et en l'assistance de l'Esprit Saint. Le second air et le choral conclusif (la cinquième strophe du cantique bien connu « Zeuch ein zu deinen Toren » (Paul Gerhardt, 1653, sur une mélodie de Johann Crüger, 1653) se concentre sur l'Esprit Saint qui d'après la tradition du Nouveau Testament, intercède auprès de Dieu pour les humains avec leur faiblesse et leur inaptitude (voir Romains, 8, 26).

Contrairement à la cantate de l'année précédente, Bach choisit pour les paroles introductives de l'évangéliste la forme simple du récitatif. Bien que les textes de récitatifs et des airs suivants n'offrent que peu de possibilités au niveau de l'illustration musicale, Bach semble avoir choisi de donner à cette cantate un profil distinct par des particularités

musicales indépendantes du livret. L'auditeur attentif dans l'assemblée de Leipzig a pu remarquer que chaque mouvement contenait une surprise : dans le récitatif introductif, on retrouve un accompagnement totalement inhabituel tenu par un quatuor de bois composé de deux hautbois d'amour et de deux hautbois da caccia alors que l'accompagnement au violoncelle piccolo de la partie hautement ornementée de manière virtuose du ténor est également inhabituel. Les quatre hautbois reviennent également dans le récitatif d'alto, ici regroupés par paires alors qu'ils répètent inlassablement un court motif qui illustre le commencement de la partie d'alto aux mots de « Ich bin bereit » [Je suis prêt] : les instruments soulignent inlassablement, mais sans parole, ce mouvement confessionnel. Dans l'air de soprano, Bach développe à partir d'un thème de menuet serein et charmant un duo virtuose par endroit entre le soprano et le hautbois da caccia réunis ici avec raffinement.

ICH BIN EIN GUTER HIRT JE SUIS LE BON PASTEUR, BWV 85

La cantate *Ich bin ein guter Hirt* commence avec les versets introductifs de l'évangile de ce dimanche, Jean 10, 12 à 16, et poursuit tout en conservant une étroite relation avec ce texte. Le livret de l'auteur anonyme compare Jésus à un bon berger qui veille fidèlement sur son troupeau, le protège et est prêt à donner sa vie pour ses brebis comme il l'a déjà fait pour nous en mourant sur la croix. Les deux premières strophes du choral, « Der Herr ist mein getreuer Hirt » [Le Père est mon fidèle pasteur] (Cornelius Becker, 1602 sur la mélodie de « Allein Gott in der Höh sei Ehr » [À Dieu seul, la gloire au plus haut des cieux] de Nicolaus Decius, 1523) para-

phrase le Psaume 23 qui est traditionnellement lié au dimanche Misericordias Domini et établit ainsi un lien avec l'Ancien Testament. La strophe conclusive, «Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt» [Dieu est ma protection et mon berger fidèle] (Ernst Christoph Homburg, 1658, mélodie de Dresde, 1694) inclut avec la personne de Dieu une circonspection toute théologique dans l'évocation du bon berger et renforce la confiance des chrétiens envers lui.

Bach manifeste parfois ses caractéristiques dans ce qu'il choisit de ne pas faire : pratiquement aucun de ses contemporains n'aurait laissé passer l'occasion d'illustrer le livret au début de la cantate où il est question de Jésus «le berger» au moyen de sonorités pastorales caractéristiques. Pour Bach, quelque chose d'autre passait au premier plan : le Christ ne dit pas seulement qu'il est un bon berger, mais il évoque également la mort qu'il subira pour ses brebis qui représentent les croyants qui lui font confiance. Le premier mouvement baigne dans une atmosphère de sérieux recueilli. Le texte est présenté par les basses, la «Vox Christi» traditionnelle, alors que l'orchestre, composé de hautbois, des cordes et du continuo, contribue à l'atmosphère solennelle.

Dans l'air d'alto, le texte du premier mouvement continue d'être développé, l'animation intérieure du narrateur pour ainsi dire est confiée au violoncelle piccolo concertant. Dans le choral de soprano «Der Herr ist mein getreuer Hirt» accompagné de deux hautbois, le modèle du choral pour orgue s'est avéré fertile pour la musique vocale. L'atmosphère pastorale absente dans le premier mouvement survient finalement par allusion dans l'air de ténor, «Seht, was die Liebe tut» [Vois ce que l'amour fit], enrichi par une polyphonie chaleureuse.

© Klaus Hofmann 2008

NOTES DE LA PRODUCTION

LA PARTIE DE VIOLONCELLE PICCOLO

Comme pour le volume 36 de cette série, nous avons choisi d'utiliser un *violoncello da spalla* (violoncelle d'épaule) reconstruit par Dmitry Badiarov pour la partie de violoncelle piccolo incluse dans quatre des cantates que l'on retrouve sur cet enregistrement (à l'exception de BWV 28). Pour de plus amples informations, veuillez consulter «The violoncello, viola da spalla and viola pomposa in theory and practice» in *Galpin Society Journal* no 60, 2007, pp. 121). Notre décision est soutenue par les preuves suivantes :

1- Durant les 17^e et 18^e siècle, l'instrument connu sous le nom de «violoncelle» n'était pas invariablement joué en étant placé entre les jambes de l'interprète. Il existait également des types de violoncelle qui étaient joués sur l'épaule ou latéralement, devant la poitrine.

2- Il existe au moins cinq documents qui attestent que Bach a inventé ou amélioré un instrument connu sous le nom de *viola pomposa*. Cet instrument avait la même étendue que le violoncelle mais était doté d'une cinquième corde et était joué, semble-t-il, suspendu devant la poitrine.

3- Les huit cantates que Bach a composées et créées entre octobre 1724 et mai 1725 (BWV 180, 115, 41, 6, 85, 183, 68 et 175) ainsi que la cantate BWV 49 de novembre 1726 requièrent toutes un violoncelle piccolo. Ces parties ne constituent cependant pas un élément du continuo et sont toutes des parties *obbligato* que l'on entend durant les airs ce qui laisse croire qu'elles auraient été jouées par un violoniste ayant changé d'instrument.

Si on laisse de côté la question à savoir si Bach

est l'inventeur ou non de cet instrument, il n'est pas difficile d'imaginer que la *viola pomposa* était un instrument avec une forme et une technique de jeu similaires au *violoncello da spalla*. De plus, en tenant compte du *violoncello da spalla* tel que reconstruit par Dmitry Badiarov qui est parfaitement conçu en terme d'étendue et de fonction pour réaliser les parties de violoncelle piccolo qui apparaissent dans ces neuf cantates et puisqu'il semble probable que cette partie ait été tenue par un violoniste plutôt que par un violoncelliste (voir point 3), nous avons décidé, pour l'enregistrement, d'encore une fois faire jouer la partie de violoncelle piccolo par un *violoncello da spalla*.

L'INSTRUMENT À VENT DANS LE PREMIER MOUVEMENT DE LA CANTATE BWV 68

On ne sait quel instrument Bach avait en tête pour la partie de vent qui accompagne le soprano dans ce mouvement. Sur la partie supérieure de la partition séparée apparaît le mot de « corne » et la partie est notée en hauteurs réelles. Cependant, sur la partie supérieure du cinquième mouvement de la même partie séparée apparaît clairement le mot de « cornetto » et la musique est notée un ton plus bas que la hauteur entendue. Il est donc clair que dans le cinquième mouvement, le cornetto a été utilisé avec les trombones accordés au « chorton » [diapason de chœur] (la=vers 460 Hz) mais il est plus que probable qu'un autre instrument ait été utilisé pour le premier mouvement. « Corne » n'est pas un nom fréquent mais on retrouve des exemples de ce mot dans les cantates BWV 14 (« Corne, par force »), BWV 52, BWV 109 (« Corne de chasse ») et BWV 195. Dans ces œuvres, ce mot désigne un cor ou une trompette à coulisse, des instruments différents du *cornetto*.

(BWV 52/1 est la même pièce que la première version du premier *Concerto brandebourgeois*). Il n'existe pas d'exemples dans ces cantates d'un *cornetto* utilisé indépendamment plutôt que dans un ensemble avec les trombones et nous avons ainsi décidé d'utiliser un cor dans le premier mouvement et un *cornetto* dans le cinquième.

© Masaaki Suzuki 2008

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2008, en était toujours le directeur musical, dans le but de présenter à un public japonais des interprétations des grandes œuvres de la période baroque sur instruments anciens. Le BCJ comprend un orchestre baroque ainsi qu'un chœur et parmi ses activités les plus importantes se trouve une série annuelle de concerts consacrés aux cantates sacrées de Bach et une autre à la musique instrumentale. Le BCJ a acquis une excellente réputation grâce à ses enregistrements des cantates de Bach en cours depuis 1995. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, le BCJ a étendu le champ de ses activités sur le plan international avec des prestations dans le cadre de festivals importants dans des villes comme Santiago de Compostela, Tel Aviv, Leipzig et Melbourne. L'année suivante, le BCJ remporte un grand succès en Italie où l'ensemble retourne en 2002 ainsi qu'en Espagne. Les débuts nord-américains du BCJ en 2003 ont été couronnés de succès avec l'interprétation des *Passions selon Saint Matthieu* et *selon Saint Jean* dans six villes des États-Unis, notamment à New York, à Carnegie Hall. D'autres tournées ont mené l'ensemble à Séoul ainsi qu'au festival des « semaines Bach » d'Ansbach et à celui de Schleswig-Holstein en

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

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donne des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux Etats-Unis. En 2008, Masaaki Suzuki était professeur à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nom-

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

L'ensemble **Concerto Palatino** est un pionnier de la renaissance du cornetto et du trombone baroque. L'ensemble tire son nom de l'ensemble de cornettistes et de trombonistes qui a existé pendant plus de deux cents ans à Bologne. L'ensemble de base comprend deux cornetti et trois trombones mais il est régulièrement augmenté par d'autres cuivres, des instruments à cordes et des chanteurs. Des concerts et des enregistrements salués par la critique ont suscité un intérêt pour ce répertoire vaste mais mal connu des mélomanes et a poussé plusieurs jeunes musiciens à apprendre à jouer de ces instruments encore méconnus de la génération précédente. Des noms comme Bruce Dickey et Charles Toet sont pratiquement synonymes de la renaissance actuelle du cornetto et sont grandement responsables de l'énorme évolution des standards d'interprétation sur ces instruments réalisée au cours des dernières années. Ensemble, ils ont formé toute une génération de cornettistes et de trombonistes dont plusieurs sont aujourd'hui des membres réguliers de Concerto Palatino.

Carolyn Sampson étudie la musique à l'Université de Birmingham et fait ses débuts opératiques à l'English National Opera dans le rôle d'Amor (*Le couronnement de Poppée* de Monteverdi). En France, elle fait ses débuts à l'Opéra de Paris dans le rôle de

la première nièce dans *Peter Grimes* de Britten. Elle chante également, en concert, les rôles d'Euridice et de La Musica (*L'Orfeo* de Monteverdi), Morgana (*Alcina* de Haendel) et Antonia (*Les contes d'Hoffmann*). Elle chante avec les meilleurs ensembles de musique ancienne sous la direction de chefs tels Philippe Herreweghe, Richard Hickox, Gustav Leonhardt et Trevor Pinnock. Elle se produit également avec les meilleurs orchestres et les meilleurs ensembles vocaux. Son répertoire inclut également Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky.

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

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

Peter Kooyj débute sa carrière musicale en tant que petit chanteur dans une chorale. Après avoir étudié le violon, il étudie le chant avec Max von Egmond au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam. Son activité de concertiste le mène dans les salles de concerts les plus prestigieuses où il chante notamment sous la direction de Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Frans Brüggen et Gustav Leonhardt. Il fonde l'orchestre de chambre «De Profundis» et l'ensemble vocal «Sette Voci» dont il est le directeur artistique. Peter Kooyj est professeur à l'École royale de musique de La Haye et, depuis 2000, professeur invité à l'Université des beaux-arts de Tokyo. Il donne des classes de maître en Allemagne, en France, au Portugal, en Espagne, en Belgique, en Finlande et au Japon.

ALSO HAT GOTT DIE WELT GELIEBT, BWV 68

1. CHORAL

*Also hat Gott die Welt geliebt,
Dass er uns seinen Sohn gegeben.
Wer sich im Glauben ihm ergibt,
Der soll dort ewig bei ihm leben.
Wer glaubt, dass Jesus ihm geboren,
Der bleibt ewig unverloren,
Und ist kein Leid, das den betrübt,
Den Gott und auch sein Jesus liebt.*

2. ARIA *Soprano*

Mein gläubiges Herze,
Frohlocke, sing, scherze,
Dein Jesus ist da!
Weg Jammer, weg Klagen,
Ich will euch nur sagen:
Mein Jesus ist nah.

3. RECITATIVO *Basso*

Ich bin mit Petro nicht vermessen,
Was mich getrost und freudig macht:
Dass mich mein Jesus nicht vergessen.
Er kam nicht nur, die Welt zu richten,
Nein, nein, er wollte Sünd und Schuld
Als Mittler zwischen Gott und Mensch
vor diesmal schlichten.

4. ARIA *Basso*

Du bist geboren mir zugute,
Das glaub ich, mir ist wohl zumute,
Weil du vor mich genug getan.
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
Will mir der Satan widersprechen,
So bet ich dich, mein Heiland, an.

1. CHORALE

*For God so loved the world,
that he gave his [only begotten] Son.
Whoever gives himself to Him in faith
Shall dwell with Him eternally.
Whoever believes that Jesus was born for him
Will forever escape perdition.
And no suffering can afflict him
Who loves God and also his Jesus.*

2. ARIA *Soprano*

My faithful heart,
Rejoice, sing, make merry,
Your Jesus is here!
Away with misery and lamentation,
I will only say to you:
My Jesus is close by.

3. RECITATIVO *Bass*

I am, like Peter, not presumptuous,
That which consoles and gladdens me
Is that my Jesus will not forget me.
He did not only come to judge the world,
No, no; he wanted once and for all
To settle [the matter of] sin and guilt
As a mediator between God and man.

4. ARIA *Bass*

You were born for my benefit,
I believe this, I am of good cheer,
Because you have done so much for me.
Should the globe of the earth soon break asunder,
And if Satan were to oppose me,
Then I shall pray to you, my saviour.

5. CHORUS

*Wer an ihn gläubet,
Der wird nicht gerichtet;
Wer aber nicht gläubet,
Der ist schon gerichtet;
Denn er gläubet nicht an den Namen des
eingebornen Sohnes Gottes.*

5. CHORUS

*He that believeth on him
is not condemned:
but he that believeth not
is condemned already,
because he hath not believed in the name of the
only begotten Son of God.*

ER RUFET SEINEN SCHAFEN MIT NAMEN, BWV 175

6 1. RECITATIVO Tenore

Er ruft seinen Schafen mit Namen und führet sie hinaus.

1. RECITATIVE Tenor

He calleth his own sheep by name, and leadeth them out.

7 2. ARIA Alto

*Komm, leite mich,
Es sehnet sich
Mein Geist auf grüner Weide!
Mein Herze schmacht',
Ächzt Tag und Nacht,
Mein Hirte, meine Freude.*

2. ARIA Alto

*Come, guide me,
My spirit longs
To be in green pastures!
My heart is pining,
It groans night and day,
My shepherd, my joy.*

8 3. RECITATIVO Tenore

*Wo find' ich dich?
Ach, wo bist du verborgen?
O! Zeige dich mir bald!
Ich sehne mich.
Brich an, erwünschter Morgen!*

3. RECITATIVE Tenor

*Where can I find you?
Oh, where are you concealed?
Oh! Show yourself soon to me!
I am yearning.
Dawn, o longed-for morning!*

9 4. ARIA Tenore

*Es dünket mich, ich seh dich kommen,
Du gehst zur rechten Türe ein.
Du wirst im Glauben aufgenommen
Und muusst der wahre Hirte sein.
Ich kenne deine holde Stimme,
Die voller Lieb und Sanftmut ist,
Dass ich im Geist darob ergrimme,
Wer zweifelt, dass du Heiland seist.*

4. ARIA Tenor

*It seems to me that I see you coming,
You enter through the proper door.
You are received in holy faith
And must be the true shepherd.
I know your fair voice,
That is so full of love and gentleness,
That in my spirit I am vexed
At those who doubt that you are the Saviour.*

[10] 5. RECITATIVO *Alto, Basso*

Alto: *Sie vernahmen aber nicht,
Was es war, das er zu ihnen gesaget hatte.*

Basso: Ach ja!

Wir Menschen sind oftmals den Tauben zu vergleichen:
Wenn die verblendete Vernunft nicht weiß, was er
gesaget hatte.

O! Törin, merke doch, wenn Jesus mit dir spricht,
Dass es zu deinem Heil geschieht.

[11] 6. ARIA *Basso*

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,
Jesus hat euch zugeschworen,
Dass er Teufel, Tod erlegt.
Gnade, Gnüge, volles Leben
Will er allen Christen geben,
Wer ihm folgt, sein Kreuz nachträgt.

[12] 7. CHORAL

Nun, werter Geist, ich folge dir;
Hilf, dass ich suche für und für
Nach deinem Wort ein ander Leben,
Das du mir willst aus Gnaden geben.
Dein Wort ist ja der Morgenstern,
Der herrlich leuchtet nah und fern.
Drum will ich, die mich anders lehren,
In Ewigkeit, mein Gott, nicht hören.
Alleluja, alleluja!

5. RECITATIVE *Alto, Bass*

Alto: *But they understood not
what things they were which he spake unto them.*

Bass: Oh yes!

We mortals are often to be compared with the deaf:
When blinded reason cannot understand what He
has said.

Oh! blind fool: hear, when Jesus with you talks,
He does it for your benefit.

6. ARIA *Bass*

Open, ye two ears,
Jesus has promised you
That he will vanquish the devil and death.
Mercy, enjoyment and a full life
Are what he will give to all Christians,
Whoever follows him and bears His cross.

7. CHORALE

Now, worthy spirit, I shall follow you;
Help that I may always seek,
According to your word, another life,
That you will give to me through your mercy.
For your word is the morning star
That shines splendidly near and far.
Thus, my God, it is my desire in all eternity
Not to listen to those who teach otherwise.
Hallelujah, hallelujah!

GOTTLOB! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE, BWV 28

[13] 1. ARIA *Soprano*

Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende,
Das neue rückt schon heran.
Gedenke, meine Seele, dran,
Wieviel dir deines Gottes Hände
Im alten Jahre Guts getan!

1. ARIA *Soprano*

Praise God! Now the year draws to a close,
The new year is already approaching.
Think, o my soul,
How many good things God's hands
Have done for you in the past year!

Stimm ihm ein frohes Danklied an;
So wird er ferner dein gedenken
Und mehr zum neuen Jahre schenken.

[14] 2. CHORAL

Nun lob, mein Seel, den Herren,
Was in mir ist, den Namen sein!
Sein Wohltat tut er mehrnen,
Vergiß es nicht, o Herze mein!
Hat dir dein Sünd vergeben
Und heilt dein Schwachheit groß,
Errett' dein armes Leben,
Nimmt dich in seinen Schoß.
Mit reichem Trost beschüttet,
Verjüngt, dem Adler gleich.
Der Kön'g schafft Recht, behütet,
Die leiden in seinem Reich.

[15] 3. RECITATIVO ED ARIOSO *Basso*

So spricht der Herr:
*Es soll mir eine Lust sein,
dass ich ihnen Gutes tun soll,
und ich will sie in diesem Lande pflanzen treulich,
von ganzem Herzen und von ganzer Seele.*

[16] 4. RECITATIVO *Tenore*

Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt;
Gott ist ein Licht, wo lauter Gnade scheint;
Gott ist ein Schatz, der lauter Segen heißt;
Gott ist ein Herr, der's treu und herzlich meinet.
Wer ihn im Glauben liebt, in Liebe kindlich ehrt,
Sein Wort von Herzen hört
Und sich von bösen Wegen kehrt,
Dem gibt er sich mit allen Gaben.
Wer Gott hat, der muss alles haben.

[17] 5. ARIA DUETTO *Alto, Tenore*

Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet,
Dass Wohltun und Wohlsein einander begegnet.

Strike up a happy song of thanks to Him,
Then He will continue to bear you in mind
And in the new year give you even more.

2. CHORALE

Now, my soul, all that is in me
Praise the name of the Lord!
He will increase his charity,
Do not forget, o my heart!
He has forgiven you your sins
And heals your great weakness,
Saves your poor life,
Takes you unto his bosom.
Protected with rich consolation,
Rejuvenated, like an eagle.
The King creates justice, protects
Those who suffer in His kingdom.

3. RECITATIVE AND ARIOSO *Bass*

Thus speaks the Lord:
*Yea, I will rejoice over them
to do them good,
and I will plant them in this land assuredly
with my whole heart and with my whole soul.*

4. RECITATIVE *Tenore*

God is a spring from which only goodness flows;
God is a light in which only mercy shines;
God is a treasure that comprises only blessedness;
God is a lord whose intentions are faithful and heartfelt.
Whoever loves Him in faith, honours him like a child,
Hears His word in the heart
And turns away from the ways of evil,
To him He will give Himself and all His gifts.
Whoever has God, must have everything.

5. ARIA DUET *Alto, Tenore*

God has blessed us in the present year,
So that benefit and health converge.

Wir loben ihn herzlich und bitten darneben,
Er woll auch ein glückliches neues Jahr geben.
Wir hoffen's von seiner beharrlichen Güte
Und preisen's im voraus mit dankbarm Gemüte.

18 6. CHORAL

All solch dein Güt wir preisen,
Vater ins Himmels Thron,
Die du uns tust beweisen
Durch Christum, deinen Sohn,
Und bitten ferner dich:
Gib uns ein friedsam Jahre,
Für allem Leid bewahre
Und nähr uns mildiglich.

We praise Him from the heart and ask moreover
That He might grant us a happy new year.
We anticipate it from his steadfast goodness
And praise it in advance with thankful disposition.

6. CHORALE

We praise all your goodness,
Father on Heaven's throne,
That you do show unto us,
Through Jesus Christ, Your son,
And furthermore we ask you:
Give us a peaceful year,
Protect us from all suffering
And nourish us charitably.

SIE WERDEN EUCH IN DEN BANN TUN, BWV 183

19 1. RECITATIVO Basso

*Sie werden euch in den Bann tun,
es kömmt aber die Zeit,
dass, wer euch tötet, wird meinen,
er tue Gott einen Dienst daran.*

20 2. ARIA Tenore

Ich fürchte nicht des Todes Schrecken,
Ich scheue ganz kein Ungemach.
Denn Jesus' Schutzarm wird mich decken,
Ich folge gern und willig nach;
Wollt ihr nicht meines Lebens schonen
Und glaubt, Gott einen Dienst zu tun,
Er soll euch selbst noch belohnen,
Wohlan, es mag dabei beruhen.

21 3. RECITATIVO Alto

Ich bin bereit, mein Blut und armes Leben
Vor dich, mein Heiland, hinzugeben,
Mein ganzer Mensch soll dir gewidmet sein;

1. RECITATIVO Bass

*They shall put you out of the synagogues:
yea, the time cometh,
that whosoever killeth you will think
that he doeth God service.*

2. ARIA Tenor

I do not fear the terrors of death,
I do not shy away from any hardship.
For Jesus's protecting arm will surround me.
I shall follow willingly;
If you do not wish to spare my life,
And you believe that you are doing God service,
He Himself shall ultimately reward you,
Indeed, this is good enough for me.

3. RECITATIVO Alto

I am prepared to sacrifice my blood and my poor life
For you, my saviour,
My entire being shall be dedicated to you;

Ich tröste mich, dein Geist wird bei mir stehen,
Gesetzt, es sollte mir vielleicht zuviel geschehen.

[22] 4. ARIA Soprano

Höchster Tröster, heiliger Geist,
Der du mir die Wege weist,
Darauf ich wandeln soll,
Hilf meine Schwachheit mit vertreten,
Denn von mir selber kann ich nicht beten,
Ich weiß, du sorgest vor mein Wohl!

[23] 5. CHORAL

Du bist ein Geist, der lehret,
Wie man recht beten soll;
Dein Beten wird erhört,
Dein Singen klinget wohl.
Es steigt zum Himmel an,
Es steigt und lässt nicht abe,
Bis der geholfen habe,
Der allein helfen kann.

I am consoled that your spirit will remain with me,
Even if perhaps too much may happen to me.

4. ARIA Soprano

Highest comforter, Holy Spirit,
You who show me the way
That I should take,
Help my weakness, be my champion,
For alone I cannot pray.
I know that you will care for my good!

5. CHORALE

You are a spirit who teaches
How one should pray correctly.
Your prayer will be heard,
Your song will sound well.
It rises up to heaven,
It rises and does not cease,
Until He has provided succour,
He who alone can help.

ICH BIN EIN GUTER HIRT, BWV 85

[24] 1. ARIA Basso

*Ich bin ein guter Hirt,
Ein guter Hirt lässt sein Leben für die Schafe.*

[25] 2. ARIA Alto

Jesus ist ein guter Hirt;
Denn er hat bereits sein Leben
Für die Schafe hingegeben,
Die ihm niemand rauben wird.
Jesus ist ein guter Hirt.

1. ARIA Bass

*I am the good shepherd:
the good shepherd giveth his life for the sheep.*

2. ARIA Alto

Jesus is a good shepherd,
Because He has already given His life
For the sheep,
Of whom nobody shall rob him.
Jesus is a good shepherd.

26 3. CHORAL *Soprano*
Der Herr ist mein getreuer Hirt,
Dem ich mich ganz vertraue,
Zur Weid er mich, sein Schäflein, führt
Auf schöner grünen Aue,
Zum frischen Wasser leit er mich,
Mein Seel zu laben kräftiglich
Durchs selig Wort der Gnaden.

27 4. RECITATIVO *Tenore*
Wenn die Mietlinge schlafen,
Da wachet dieser Hirt bei seinen Schafen,
So dass ein jedes in gewünschter Ruh
Die Trift und Weide kann genießen,
In welcher Lebensströme fließen.
Denn, sucht der Höllewolf gleich einzudringen,
Die Schafe zu verschlingen,
So hält ihm dieser Hirt doch seinen Rachen zu.

28 5. ARIA *Tenore*
Seht, was die Liebe tut.
Mein Jesus hält in guter Hut
Die Seinen feste eingeschlossen
Und hat am Kreuzesstamm vergessen
Für sie sein teures Blut.

29 6. CHORAL
Ist Gott mein Schutz und treuer Hirt,
Kein Unglück mich berühren wird:
Weicht, alle meine Feinde,
Die ihr mir stiftet Angst und Pein,
Es wird zu eurem Schaden sein,
Ich habe Gott zum Freunde.

3. CHORALE *Soprano*
The Lord is my faithful shepherd,
To whom I entrust myself completely,
To the pasture he will lead me, his sheep,
Onto a fair green meadow,
To the fresh water he will lead me,
To refresh my soul powerfully
Through the blessed word of mercy.

4. RECITATIVE *Tenor*
While the hirelings are asleep,
Then this shepherd is watching over his sheep.
So that each of them may, in the desired peace,
Enjoy the pasture and meadow
In which flow the currents of life.
For, if the wolf of hell should try to enter
In order to devour the sheep,
Then this shepherd will hold shut his jaws.

5. ARIA *Tenor*
See what love can do.
My Jesus holds His people
Firmly ensconced in safe keeping.
And He spent his dear blood
For them on the cross.

6. CHORALE
If God is my protector and faithful shepherd,
No misfortune will afflict me.
Yield, all my enemies,
You who cause me anguish and pain;
It will be harmful to yourselves,
I have God as my friend.

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

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

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC.
Special thanks to Kobe Shoin Women's University

NEC

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recorded in February 2007 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Tuner: Akimi Hayashi

Recording producer: Hans Kipfer

Sound engineer: Andreas Ruge

Digital editing: Elisabeth Kemper

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Protools Workstation; Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Klaus Hofmann 2008, © Masaaki Suzuki 2008

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph of Masaaki Suzuki: © Peter Sabelis

Photograph of Gerd Türk: © Koichi Miura

Photograph of Peter Koopj: © Marco Borggreve

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1641 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Carolyn Sampson
Gerd Türk



Robin Blaze
Peter Kooij