


CD-951 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG
1723 / III

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

cantatas

BWV 105 Herr, gehe nicht ins Gericht
BWV 179 Siehe zu, daß deine Gottesfurcht
BWV 186 Ärgre dich, o Seele, nicht

10

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 10: Leipzig 1723 / III

Cantata No. 105, 'Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht', BWV 105**21'23**

- | | | | |
|----------|--|---|-------------|
| 1 | 1. Chorus | Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht... | 5'06 |
| | Corno da tirarsi, 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 2 | 2. Recitative (Alto) | Mein Gott, verwirf mich nicht... | 0'53 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 3 | 3. Aria (Soprano) | Wie zittern und wanken... | 6'04 |
| | Oboe, Violini, Viola, Organo | | |
| 4 | 4. Recitative (Bass) | Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß... | 2'10 |
| | Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncello, Violone, Organo) | | |
| 5 | 5. Aria (Tenor) | Kann ich nur Jesum mir zum Freude nehmen... | 5'15 |
| | Corno da tirarsi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 6 | 6. Chorale | Nun, ich weiß, du wirst mir stillen... | 1'51 |
| | Corno da tirarsi, Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |

Cantata No. 179, 'Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei', BWV 179**14'42**

- | | | | |
|-----------|--|---------------------------------------|-------------|
| 7 | 1. Chorus | Siehe zu, daß deine Gottesfurcht... | 2'50 |
| | Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 8 | 2. Recitative (Tenor) | Das heut'ge Christentum... | 1'02 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 9 | 3. Aria (Tenor) | Falscher Heuchler Ebenbild... | 2'33 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 10 | 4. Recitative (Bass) | Wer so von innen wie von außen ist... | 1'35 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 11 | 5. Aria (Soprano) | Liebster Gott, erbarme dich... | 5'36 |
| | 2 Oboi da caccia, Basso Continuo (Violoncelli, Fagotto, Organo) | | |
| 12 | 6. Chorale | Ich armer Mensch, ich armer Sünder... | 1'02 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |

Cantata No. 186, 'Ärgre dich, o Seele, nicht', BWV 186

26'01

Erster Teil / Part I

13'48

- | | | | |
|-----------|--|--|------|
| 13 | 1. Chorus | Ärgre dich, o Seele, nicht... | 3'17 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 14 | 2. Recitative (Bass) | Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel... | 1'31 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 15 | 3. Aria (Bass) | Bist du, der mir helfen soll... | 1'58 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 16 | 4. Recitative (Tenor) | Ach, daß ein Christ so sehr... | 2'20 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 17 | 5. Aria (Tenor) | Mein Heiland läßt sich merken... | 2'43 |
| | Oboe da caccia, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 18 | 6. Chorale | Ob sichs anließ, als wollt er nicht... | 1'58 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |

Zweiter Teil / Part II

12'04

- | | | | |
|-----------|--|---|------|
| 19 | 7. Recitative (Bass) | Es ist die Welt die große Wüstenei... | 1'32 |
| | Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncello, Violone, Organo) | | |
| 20 | 8. Aria (Soprano) | Die Armen will der Herr umarmen... | 3'03 |
| | Violini, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Organo) | | |
| 21 | 9. Recitative (Alto) | Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen... | 1'45 |
| | Basso Continuo (Violoncello, Organo) | | |
| 22 | 10. Aria (Duet: Soprano & Alto) | Laß, Seele, kein Leiden... | 3'46 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |
| 23 | 11. Chorale | Die Hoffnung wart' der rechten Zeit... | 1'57 |
| | 2 Oboi, Violini, Viola, Basso Continuo (Violoncelli, Violone, Fagotto, Organo) | | |

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Miah Persson, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;

Makoto Sakurada, tenor; **Peter Kooij**, bass

BACH
COLLEGIUM
JAPAN

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

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC



Lufthansa

BWV 105: Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

This recording comprises three cantatas from Bach's first year in Leipzig, performed in the summer of 1723. Cantata 105, which was premiered on 25th July 1723, emerged in its final form as a truly powerful work after some reperformances and new small works. Just before the first performance (on 23rd July), the great motet *Jesus, meine Freude* was premiered, marking this as a fruitful period for Bach's creative powers.

The Gospel text appointed for that day is the passage from the beginning of Luke 16: the parable of the unjust steward. A steward who is accused of wasting his lord's goods, to lay up a store of goodwill in case he is dismissed, calls in debtors and has them reduce the amounts of their debts. The Lord praises the foresight of the steward; not only does Jesus too praise his cleverness, he also says: 'Make to yourselves friends of the mammon of unrighteousness; that, when ye fail, they may receive you into everlasting habitations' (King James Bible). The meaning of this passage is difficult, and there are various explanations, but the usual one is that the behaviour of the steward is interpreted as giving back the riches of this world, which were got through such means as charging interest, while the 'making friends' is an indication of charity toward the poor.

This cantata, the librettist of which is not known, draws its spirit from the steward in the story above, under examination by his lord. It expands this feeling of fear into the dread of the last judgement felt by the deeply sinful soul. Bach used his rhetorical composition technique freely in tackling this text, and has depicted the fear and unease of the person living in this world, and the subsequent release from that fear, as vividly as a picture. Alfred Dürr has called this work 'One of the greatest descriptions of the soul of baroque Christian art'.

The opening chorus draws its text from a psalm, singing of the fear of judgement. It is a two-part structure reminiscent of a prelude and fugue; in the first half

is the entreaty 'do not enter into judgement', while in the second half the conclusion 'in thy sight shall no man living be justified' appears in fugal form. The first half, the *Adagio*, G minor, 4/4 'entreaty' section, has the continuo following a 'trembling' walking pattern while the upper instruments overlay painful suspended chords. A 'breathing' motif can also be heard in the first violin, drawing from the overlap of the oboe and horn; the result can be felt even more profoundly. Then the choir, each part separately, enters with the plea, 'Lord, do not enter into judgement'. The fugue in the second half, marked *Allegro*, first develops in the vocal parts, then adds the instruments for an uplifting effect.

Entering into the solo section, the alto leads with a *secco* recitative (No. 2). Here, the sinful 'ich' surrenders, begging God the judge for clemency.

Dürr has said of the soprano aria in No. 3 (E flat major, 3/4): 'This is one of Bach's most original and also most deeply impressive arias'. The strings illustrate the trembling and shuddering of the sinners, and above this the oboe plays an aimless, wandering melody. The 'support' of the continuo is withheld from this movement.

At this point, the intervention of a recitative with strings, 'Blessed is he who knows his surety', surprises the listener with its pleasantness. The bass announces that all debts were cancelled by the cross of Jesus, and the figure in the accompanying strings traces the figure of the cross, while in the background the continuo plays *pizzicato*, sounding the bells of death. Recognition arising from faith too thus occurs in a moment.

A cheerful tenor aria appears next (No. 5, E flat major, 4/4). The words 'If I can make Jesus my friend, then Mammon is worth nothing to me' seem to show a developed interpretation of the words of the Gospel, 'Make to yourselves friends of the mammon of unrighteousness'. This piece is a stylized gavotte, and the horn accompanies the strings in a pastoral sound. The ornamental runs in the violin part perhaps reflect the brightness of treasure. For an explanation of the meaning of

'corno', which usually means horn, please refer to Masaaki Suzuki's notes.

The role of the 'calming of the conscience' is entrusted to the final chorale (No. 6, G minor, 4/4). Johann Rist's chorale is identical to that which appears in BWV 78, but here the harmony wavers toward unease, and in the strings the 'trembling figure' from the soprano aria is heard again. But as the music progresses the value of these choppy notes expands, and as if dropping off to sleep, the wandering stops. Thus the development throughout the content of the entire cantata, from fear to hope, is presented once more in summary.

BWV 179: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht

Heuchelei sei

BWV 179, was premièred on 8th August 1723, and is a cantata for the 11th Sunday after Trinity; it shares a strict tone with BWV 105. The text is an admonishment against hypocrisy (Luke 18:9-14). Three movements of this cantata were later reused in two short masses (BWV 236, 234).

The opening chorus (G major, 2/2) in the style of a motet, without independent instrumental parts, hangs a verse from Ecclesiasticus in large letters before our eyes. This is a technique Bach liked to use to express judgement or law; can it be that the double fugue structure, which simultaneously presents the subject and its inversion, in the first part is intended to symbolize the duplicity of 'hypocrisy'? After this, an abundantly lively polyphony develops.

The second movement is a tenor recitative with continuo. It musically contrasts outward modesty with the inner motivation of desire for honour, criticising the corruption of Christianity. Hypocrisy shows a bright glitter on the surface, but is filled with rot – the tenor sings of the recognition of this in an aria with full instrumental accompaniment (No. 3, E minor, 4/4). The decorative accompaniment of the upper instruments (first violin reinforced by two oboes) represents outward splendour, and the frequent dissonance of the inner parts

effectively illustrates the soiled state of the inner self.

At this point the bass enters to state that the true Christian is the same within and without (No. 4, recitative, continuo accompaniment). The biblical tax collector is a model of this, suggests the bass. Here the mood softens perceptibly, as the text becomes a pitiful prayer that the believer may take the heart of the tax collector as his own (No. 5, aria, A minor, 3/4). The combination of two oboes da caccia and soprano, as well as the clear conception of the movement, call to mind the love aria from the *St. Matthew Passion*. Finally, a quiet rendition of Christoph Tietze's penitent chorale ends the cantata in pitiful prayer (No. 6, A minor, 4/4).

BWV 186 Ärgre dich, o Seele, nicht

The recycling of repertoire was a major theme for Bach in his first year in Leipzig, when he had only a small body of completed work in hand. Accordingly, he reformed old works from his Weimar days (and also in part from the Mühlhausen period), making revisions when necessary, thus adding to his repertoire. 'Ärgre dich, o Seele, nicht' ('Do not vex yourself, my soul') is one of these revised cantatas. The original cantata, for the Third Sunday in Advent, was based on a libretto by Salomo Franck (BWV 186a, first performed on 13th December 1716); on 11th July 1723 it made its appearance in altered form as a cantata for the Seventh Sunday after Trinity. This step was taken because the Third Sunday in Advent fell into the silent period before Christmas in Leipzig, and to keep the work in its present form would thus have been to preserve a treasure uselessly.

BWV 186a opened with a chorus followed by four arias, and was rounded off with a chorale. In the revised version, the opening chorus and arias are left roughly as they were, and recitatives are added; a different chorale is substituted for the original one. Then the entire piece was divided into two parts, one to come before the sermon and one to follow it (which is to say that it follows the exact same process as the famous BWV 147). The poet who composed the libretto is unknown, but the re-

citative texts are based closely on the miraculous 'feeding of the four thousand' in the Gospel passage appointed for that day, thus skilfully succeeding in the conversion of the focus that initially looked toward the appearance of the Lord in a manner most fitting to Advent. Also, it is clear from the revisions that the new settings (or newly composed parts) were directly added to the source material of the Weimar period, so the preparation of the original score was delegated to a copyist. Musically, the short phrases, used significantly in all movements, catch the eye. Probably the experimentation of the Weimar period found unified form in the later Leipzig period.

Part One

In the opening chorus (G minor, 4/4), the order 'do not vex yourself' is repeatedly uttered with emotion that resonates in the spirit. 'Vex' in this case refers to resistance so strong as to seem unpleasant, which causes faith to be lost. A delicate accompaniment of oboe and four-part strings supports the chorus.

In the vanguard of the recitatives, which were newly composed in 1723, comes the bass (No. 2, continuo accompaniment). The common characteristic of these recitatives is that they all include *arioso* passages; this is a hallmark of Bach at that time. This recitative, which chronicles the suffering of the poor and the hungry, is an expression of hope in salvation at the end. The bass continues with an aria in B flat major, 3/4 (No. 3, continuo accompaniment). The words speak of the return of doubt to the soul that waits hopefully for help. With its triplet rhythms, the musical conception can be perceived as somewhat unseemly, but if it is thought of as an idea for Advent, which leads to incarnation of the Lord, then it is seems more congruent.

The second recitative (No. 4, continuo accompaniment) is taken by the tenor, calling Christians who are too deep in thoughts of this world to recollect Jesus in the Gospel. Jesus himself, together with the walking figure entering at the beginning of this aria, seems to

appear before our eyes! A dazzlingly conspicuous figure emerges in the instrumental parts, and in the vocal parts the word 'merken' ('to notice') (in the context of 'allows himself to appear') is given emphasis. Here, the obbligato in the original BWV 186a was given to oboe da caccia, but in Leipzig it was revised for first oboe and both violins in unison. The *Neue Bach-Ausgabe* supposes that, as a result, the obbligato part sounded an octave higher.

The first part closes with an inserted chorale (No. 6, F major, 4/4) taken from an old song by Speratus (upon which BWV 9 is based). Here the twelfth verse of this chorale is extended with instrumental prelude and interlude. In the instrumental parts, the oboe and strings have short figures in continual opposition.

Part Two

The bass recitative that opens the second part (No. 7) is the only piece accompanied by strings. The bass suggests that need is the beginning of faith, referring to the Saviour's pity. The words at the end, 'den Segen sprechen' (*arioso*), are accompanied by a remarkable figure on the strings in chorus. At this point the soprano, in the next aria, sings of the mercy with which the Lord embraces the poor (No. 8, G minor, 4/4). With its free use of short figures and busy semitones, this is a very expressive aria.

Next the alto relates the soul's turning from earthly pleasures to begin to walk toward the kingdom of heaven (No. 9, recitative, continuo accompaniment). At this point all the strings literally add a 'stepping' in what is clearly a dance-music accompaniment. This is No. 10, a duet (C minor, 3/8) in which the soprano and alto in very close harmony urge the soul not to be separated from Jesus ('von Jesu dich scheiden'). Notable here is that, for the sake of expressing the content, Bach refrained from using polyphony. At the end, using a different verse (verse 11), the chorale from No. 6 reappears to conclude the cantata (No. 11, F major, 4/4).

© *Tadashi Isoyama 1999*

BWV 105

The biggest issue with BWV105 is that the first staff of the autograph (P 99), which is in unison with the first violin, is marked 'corno'. It is impossible to play this part on an ordinary horn with only natural overtones, and the fast passages in the second half cannot be played on the less agile slide trumpet. For this reason, it is thought that the instrument used must have been, like that used in BWV 46, a 'slide horn' or *corno da tirarsi*. The indication *corno da tirarsi* appears only in three cantatas: BWV 46, 67 and 162; the form of this original instrument is not known, but the semitone movement found in the opening chorus can be used as a basis for a guess. Putting a semitone slide capable of moving between A and B flat onto an ordinary corno da caccia would produce an instrument capable of playing such passages. We have elected, as usual, to have the horn player himself construct this sort of instrument for use on this recording.

Another point of discussion is that the distinctions between solo and tutti are not indicated in the original score. It is possible that the chorus *Allegro* part which begins the second half of the first movement, for example, should be sung by solo voices. The passage from bar 46 to bar 66, with only continuo accompaniment, is very much suitable for soloists, and if the bass part were to enter tutti at bar 67, followed by the viola and violins, a beautiful terraced theme would emerge. Among the cantatas performed in the first half of 1723, there are many examples of similar prelude-and-fugue-style choruses in which the fugue begins with solo voices (such as BWV 22, 75, 76, 24), and the effect is charming.

However, there is one problem. Because the tutti chorus begins the theme at the same time as the instruments enter, the last word of the soloists' line, '(ge-)recht', must be sung at the same time as the first word of the chorus, 'Denn', in order to achieve a beautiful terraced introduction. According to the autograph, the text of the theme only begins correctly the first time with 'Denn'; from the first repetition on, this word is omitted and the

line begins with 'vor dir'. Hence the dilemma: is it preferable to opt for the beautiful terraced introduction of the theme, indeed suitable to Bach, or to avoid the abnormal overlapping of the text and obey the indications of the autograph? Unfortunately, the correct decision is probably the latter.

BWV 179

Because the original parts for the three cantatas on this recording, except for the oboe part in BWV 179, are all lost, there are many unclear points concerning the composer's intentions around performance.

In the case of BWV 179, in the surviving autograph score (P 146), there is absolutely no indication of orchestration. Fortunately, the original parts for two oboe parts exist (St 348), and from these we know that in No. 3, the tenor aria, the oboes are in unison with the violins. However, since the parts are marked *tacet* for the opening chorus, although this movement usually has a large-scale orchestration, the oboes are silent. Oboes are included in the first movement of the *Mass in G major*, BWV 236, which is a parody of this cantata; for this reason the *Neue Bach-Ausgabe* suggests the inclusion of the oboes in the opening chorus, but we have chosen to follow the original materials.

BWV 186

This work is a 1723 revision of the Weimar composition BWV 186a. The surviving autograph (P 53) was written in 1723, but BWV 186a is reflected at every turn, leaving a number of performance problems to be resolved.

First comes the question of the use of the oboes. In the opening chorus in the autograph score, the oboes are marked to play in unison with the first and second violins, and the viola part is doubled by a *taille* (or oboe da caccia). However, in the newly composed chorale in No. 6, the two oboes alone have their own part, and the *taille* is not used. In addition, in the middle of the score for No. 1, there are places where the violin part moves below the range of the oboe; while in these cases there is

clear indication of the places where the oboes should play, when the viola part descends below the range of the *taille*, there is nothing to indicate what the *taille* should play. The same is true of No. 10, where there is no line marked for *taille* at the beginning. From this, we extrapolate that the *taille* line in No. 1 reflects Weimar period orchestration; and since it is thought probable that in fact the *taille* was not used in either movement in 1723, we have used only the two oboes.

The circumstances surrounding the obligato part in No. 5 are complicated. At the beginning of the piece in the autograph score, 'Aria Hoboe da Caccia' appears in large letters, and the obligato part is written in the alto clef. Below this, in the left margin, some further text was added; it reads 'Hob:1. Viol:1. Viol:2.' The problem lies in the fact that as this part descends to d^0 , none of the instruments mentioned above can perform it as written. Alfred Dürr, editor of the *Neue Bach-Ausgabe*, offers the suggestion that in the Weimar period an oboe da caccia was used in BWV 186a, and in 1723 this was changed to unison oboe and violins. The tuning for strings in Weimar was usually *Chorton* (=ca. 465), and so if the oboe da caccia played in F minor in low *Kammerton* (=ca. 392), it would be able to play all of the notes and the range problem would be resolved. But since in Leipzig the strings and wind instruments tuned to the same pitch, it would not be possible to perform this part as it is. Here Dürr's solution, which appears in his publication, is that the entire obligato part be played up the octave.

This is truly a drastic solution, and greatly changes the character of the piece. For one thing, the range climbs as high as E flat, which is unusually high for Bach; this results in a remarkable separation from the solo tenor vocal line. The original range of the part, as it appears in the alto clef, is very low for the violin, but largely stays within the range of the instrument; only the d^0 at the end of the introduction and conclusion is outside this range. As is evidenced by the continuo part in No. 9, it is not impossible for a string part to run outside its range. While there are many examples of transposition up a

second for reperformance in order to eliminate the gap between the Weimar period *Chorton* and the Leipzig period *Kammerton*, there do not appear to be any examples of transposition of an octave. Since we are unable to be certain of the arrangements used for the 1723 performance, we have opted at least to play the part in the octave that was used for the Weimar première, and to solve the problem of the d^0 by adding the viola to the violins in unison with the oboe da caccia.

© Masaaki Suzuki 1999

The Shoin Women's University Chapel, in which this CD was recorded, was completed in March 1981 by the Takenaka Corporation. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ, and so special attention was given to the creation of an exceptional acoustic. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3.8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly, with the 100th series concert being held in September of 1995.

The **Bach Collegium Japan (BCJ)** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to great works of the baroque era on period instruments. As the name of the ensemble indicates, its main focus has been on the works of Johann Sebastian Bach and those composers of German Protestant music who preceded and influenced him, such as Buxtehude, Schütz, Schein and Böhm.

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller

programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki, conductor, was born in 1954 at Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance, he continued to study the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee.

Having obtained Soloist Diplomas in both of his instruments in Amsterdam, he was awarded second prize in the Harpsichord Competition (basso continuo) in 1980 and third prize in the Organ Competition in 1982 at the Vlaanderen Festival at Bruges, Belgium.

Masaaki Suzuki enjoys an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has also been the Musical Director of the Bach Collegium Japan. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at the Tokyo National University of Fine Arts and Music.

Miah Persson grew up in the provincial Swedish town of Hudiksvall and as a youngster she sang in choirs and took part in amateur theatre. She came to Stockholm in 1991 to study music and besides singing she has also studied musicology, piano and conducting. She entered the Opera College in Stockholm in 1996 and has also studied privately: performance with the American director Talmage Fauntleroy, *bel canto* with Oscar Figueroa and interpretation with David Harper. She is contracted to sing several rôles at the Royal Stockholm Opera and is much sought after as a soprano soloist in the major works in the sacred repertoire.

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

Makoto Sakurada, tenor, completed his master degree at Tokyo National University of Fine Arts and Music, specializing in vocal music. He is now pursuing a doctorate at the same university. In 1992 he made his début in the rôle of Rodolfo in Puccini's *La Bohème* at a performance given by the University Opera; he subsequently appeared in the rôle of Roméo in Gounod's *Roméo et Juliette* at a performance by the Tokyo Opera Produce. Both of these appearances were well received. Makoto Sakurada participated in the Accademia di Montegrifolfo supported by Suntory Hall, Tokyo in 1993 and studied under Gustav Kuhn and Renato Bruson, who both regarded him highly and invited him to participate in their recitals and performances. He is also a member of the Accademia di Montegrifolfo in Italy, organized by Gustav Kuhn. In addition to his operatic career, Sakurada is also active as a soloist in Oratorio performances. His repertoire includes the Evangelist in Bach's *St. John Passion*, Handel's *Messiah*, Mozart's *Requiem*. His recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadahiko Hirono. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikikai Opera.

Peter Kooij, bass, born in 1954, started his musical career at the age of six as a choir boy and sang many solo soprano parts in concerts and on records. However,

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



BWV 105: Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

Diese Aufnahme umfaßt drei Kantaten aus Bachs erstem Leipziger Jahr, im Sommer 1723 aufgeführt. Die am 25. Juli 1723 uraufgeführte Kantate 105 erreichte ihre endgültige Form als wahrhaftig kraftvolles Werk nach einigen Wiederholungen und neuen kleinen Werken. Gerade vor der ersten Aufführung wurde am 23. Juli die große Motette *Jesu, meine Freude* uraufgeführt, woraus zu ersehen ist, daß dies eine fruchtbare Zeit für Bachs schöpferische Kräfte war.

Der Evangelientext des Tages ist ein Abschnitt aus dem Anfang von Lukas 16, das Gleichnis vom klugen Verwalter. Ein Verwalter, der beschuldigt wird, das Vermögen des reichen Mannes zu verschleudern, um sich beliebt zu machen, für den Fall daß er abgesetzt wird, läßt die Schuldner zu sich kommen um die Summen ihrer Schulden herabzusetzen. Der Herr lobt seine Klugheit, und Jesus tut nicht nur dies, sondern sagt auch: „Macht euch Freunde mit Hilfe des ungerechten Mammons, damit ihr in die ewigen Wohnungen aufgenommen werdet, wenn es (mit euch) zu Ende geht.“ Der Sinn dieser Passage ist schwierig, und es gibt verschiedene Erklärungen, aber die übliche ist die, daß das Benehmen des Verwalters als eine Rückgabe der Reichtümer dieser Welt interpretiert wird, die durch Methoden wie Zinseinhebung erworben wurden, während das „Freundemachen“ auf eine Wohlätigkeit den Armen gegenüber deutet.

Diese Kantate, deren Textdichter unbekannt ist, holt ihren Geist vom Verwalter des Gleichnisses, der von seinem Herrn beobachtet wird. Sie erweitert das Angstgefühl zu einer Furcht der zutiefst sündhaften Seele vor dem Jüngsten Gericht. Bach verwendete bei der Vertonung dieses Textes seine rhetorische Kompositionstechnik frei, und schilderte die Angst und Beklommenheit eines in dieser Welt lebenden Menschen, und die folgende Befreiung von dieser Angst, so lebendig wie ein Gemälde, was Alfred Dürr dazu veranlaßte, von einer der großartigsten Beschreibungen der Seele im Barockzeitalter zu sprechen.

Der Text des Anfangschores entstammt einem Psalm und handelt von der Furcht vor dem Gericht. Es ist ein zweiteiliger Aufbau, der an ein Präludium mit Fuge erinnert. Im ersten Teil lautet die Bitte „gehe nicht ins Gericht., und im zweiten erscheint „vor dir wird kein Lebendiger gerecht“ in Fugenform. Im ersten Teil, dem „Bittabschnitt“, *Adagio*, g-moll, ist die Bewegung des Continuos ein „schauderndes“ Gehen, während die hohen Instrumente über schmerzhaft hängenden Akkorden spielen. Ein „atmendes“ Motiv ist auch in der ersten Violine zu hören, vom Überlapp der Oboe und des Horns her; das Ergebnis ist noch profunder zu spüren. Dann erscheint der Chor, jede Stimme für sich, mit der Bitte: „Herr, gehe nicht ins Gericht“. Die Fuge im zweiten Teil (*Allegro*) entfaltet sich zunächst in den Singstimmen, wonach die Instrumente hinzugefügt werden, mit erbaulicher Wirkung.

Am Beginn des Soloabschnitts führt der Alt mit einem *Seccorezitativ* (Nr. 2). Hier ergibt sich das sündhafte „Ich“ und bittet Gott den Richter um Milde.

Dürre meinte, die Sopranarie Nr. 3 (Es-Dur, 3/4) sei eine der originellsten und beeindruckendsten Arien Bachs. Die Streicher veranschaulichen das Zittern und Schauern der Sünder, und oberhalb davon spielt die Oboe eine ziellose, wandernde Melodie. Diesem Satz wird die „Unterstützung“ des Continuos vorenthalten.

An dieser Stelle überrascht den Hörer ein Rezitativ mit Streichern, „Wohl aber dem, der seinen Bürgern weiß“, durch seine Freundlichkeit. Der Baß kündigt an, daß alle Schulden von Jesu Kreuz gestrichen wurden, und die Figur in den begleitenden Streichern zeichnet die Umrisse des Kreuzes, während das Continuo im Hintergrund *pizzicato* spielt, wie Todesglocken. Das Erkenntnis durch den Glauben entsteht somit auch in einem Augenblick.

Dann erscheint eine fröhliche Tenorarie (Nr. 5. Es-Dur, 4/4). Die Worte „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen. So gilt der Mammon nichts bei mir“ scheinen eine weiterentwickelte Interpretation der Worte des Evangeliums zu zeigen, „Macht euch Freunde mit

Hilfe des ungerechten Mammons“. Dieses Stück ist eine stilisierte Gavotte, und das Horn begleitet die Streicher in einem pastoralen Klang. Die ornamentartigen Läufe des Violinparts spiegeln vielleicht die Helligkeit des Schatzes. Für eine Erklärung der Bedeutung von „Cornu“, das normalerweise „Horn“ bedeutet, wird auf Masaaki Suzukis Anmerkungen hingewiesen.

Die Rolle der „Beruhigung des Gewissens“ wird dem Schlußchoral anvertraut (Nr. 6, g-moll, 4/4). Johann Rists Choral ist mit jenem in BWV 78 identisch, aber hier schwankt die Harmonik zur Beklommenheit über, und in den Streichern ist die „zitternde Figur“ aus der Sopranarie abermals zu hören. Aber im weiteren Verlauf der Musik vergrößert sich der Wert dieser wechselhaften Noten, und wie im Einschlafen hört die Wanderung auf. Auf diese Weise wird die Entwicklung des Geschehens in der gesamten Kantate, von Furcht zu Hoffnung, noch einmal zusammenfassend gebracht.

BWV 179: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei

BWV 179, wurde am 8. August uraufgeführt und ist eine Kantate für den elften Sonntag nach Trinitas; mit der BWV 105 teilt sie einen strikten Ton. Der Text ist eine Ermahnung gegen die Heuchelei (Lukas 18: 9-14). Drei Sätze dieser Kantate wurden später in zwei kurzen Messen (BWV 236, 234) wieder verwendet.

Der Anfangschor (G-Dur, 2/2) im Stil einer Motette, ohne unabhängige Instrumentalparts, bringt uns in großen Lettern einen Vers des Ecclesiasticus. Dies ist eine Technik, die Bach gerne verwendete, um Gericht oder Gesetz zum Ausdruck zu bringen; könnte möglicherweise die Struktur der Doppelfuge im ersten Teil, die zugleich das Thema und seine Inversion bringt, als Symbol der Doppeldeutigkeit der „Heuchelei“ gedacht sein? Danach entfaltet sich eine überaus lebhaft Polyphonie.

Der zweite Satz ist ein Tenorrezitativ mit Continuo. Musikalisch stellt es die äußere Bescheidenheit in Gegensatz zur inneren Motiviertheit eines Wunsches nach der Ehre, und kritisiert die Korruption der Christen-

heit. Die Heuchelei zeigt ein oberflächliches, leuchten- des Glitzern, ist aber voller Fäulnis – von dessen Erkenntnis singt der Tenor in einer Arie, voll von instrumentaler Begleitung (Nr. 3, e-moll, 4/4). Die dekorative Begleitung der oberen Instrumente (erste Violine, von zwei Oboen verstärkt) schildert den äußeren Glanz, die häufigen Dissonanzen der Innenstimmen den verschmutzten Zustand des inneren Ichs.

An dieser Stelle erscheint der Baß mit der Feststellung, daß der wahre Christ „von innen wie von außen“ gleich ist (Nr. 4, Rezitativ, Continuo Begleitung). Der biblische Zöllner, meint der Baß, ist ein Exempel dafür. Hier wird die Stimmung auffallend besänftigt, und der Text wird zu einem kläglichen Gebet, daß der Gläubige das Herz des Zöllners als sein eigenes nehmen möge (Nr. 5, Arie, a-moll, 3/4). Die Kombination zweier Oboen da caccia mit dem Sopran, zusammen mit der klaren Anlage des Satzes, erinnern an die Liebesarie aus der *Matthäuspassion*. Ein ruhiger Satz von Christoph Tietzes Bußchoral beendet die Kantate in klagendem Gebet (Nr. 6, a-moll, 4/4).

BWV 186: Ärgre dich, o Seele, nicht

Die Wiederverwendung des Repertoires war für Bach eine wichtige Aufgabe während seines ersten Leipziger Jahres, da er nur eine kleinere Anzahl vollendeter Werke vorrätig hatte. Demzufolge führte er alte Werke aus seinen Weimarer Tagen wieder auf (teilweise auch aus der Zeit in Mühlhausen) und unternahm wenn notwendig Revisionen, wodurch er sein Repertoire vergrößerte. „Ärgre dich, o Seele, nicht“ ist eine dieser revidierten Kantaten. Die ursprüngliche Kantate, für den dritten Adventssonntag, basierte auf einem Libretto von Salomo Franck (BWV 186a, am 13. Dezember 1716 uraufgeführt); am 11. Juli 1723 erschien sie in veränderter Form als Kantate für den 7. Sonntag nach Trinitatis. Dieser Schritt wurde gemacht, weil der dritte Adventssonntag in Leipzig in die stille Zeit vor Weihnachten fiel, und das Werk in der vorliegenden Form zu erhalten hätte bedeutet, einen Schatz nutzlos zu bewahren.

BWV 186a begann mit einem von vier Arien gefolgten Chor und wurde durch einen Choral abgerundet. In der revidierten Fassung sind der Anfangschor und die Arien etwa so geblieben wie vorher, und Rezitative wurden hinzugefügt; der Originalchoral wurde von einem anderen ersetzt. Dann wurde das ganze Stück in zwei Teile geteilt, von denen einer vor, der andere nach der Predigt aufgeführt wurde (genau wie bei der berühmten Kantate BWV 147). Der Textdichter ist unbekannt, aber die Rezitativtexte basieren eng auf dem miraculösen „Verpflegen der Viertausend“ im Evangelientext des betreffenden Tages, und sie verändern dadurch geschickt die Art, den Herrn zu betrachten, die ursprünglich dem Advent angepaßt war. Aus den Revisionen geht auch hervor, daß die neuen Sätze (oder die neukomponierten Teile) direkt dem Quellenmaterial aus der Weimarer Zeit hinzugefügt wurden, und die Fertigstellung der Originalpartitur wurde einem Kopisten überlassen. Vermutlich gelangte das Experimentieren der Weimarer Zeit zu einer vereinheitlichten Form in der späteren Leipziger Periode.

Erster Teil

Im Anfangschor (g-moll, 4/4) wird der Befehl „Ärgre dich nicht“ mehrmals mit einem Gefühl geäußert, das im Geiste mitschwingt. In diesem Fall bezieht sich „Ärgre“ auf einen Widerstand, so stark, daß er unangenehm scheint, wodurch der Glaube verlorengeht. Der Chor wird von einer feinen Begleitung der Oboe und vierstimmigen Streicher unterstützt.

An der Spitze der 1723 neu komponierten Rezitative erscheint der Baß (Nr. 2, Continuo Begleitung). Ein gemeinsames Charakteristikum all dieser Rezitative ist, daß sie Ariosoabschnitte enthalten; dies war zur damaligen Zeit ein Kennzeichen Bachs. Dieses Rezitativ erzählt vom Leiden der Armen und der Hungrigen und ist ein Ausdruck der Hoffnung nach endgültiger Erlösung. Der Baß setzt mit einer Arie in B-Dur fort (Nr. 3, Continuo Begleitung). Der Text spricht von der Rückkehr des Zweifels in die hoffnungsvoll auf die Hilfe wartende Seele. Mit den Triolenrhythmen kann die musikalische

Anlage als etwas unschicklich aufgefaßt werden, aber wenn man sie als einen Gedanken für den Advent auffaßt, der zur Inkarnation des Herrn führt, wirkt sie eher angebracht.

Das zweite Rezitativ (Nr. 4, Continuo Begleitung) wird vom Tenor übernommen, der jene Christen, die zu tief in die Gedanken dieser Welt versunken sind, auffordert, Jesus in der Schrift zu erblicken. Zusammen mit der gehenden Figur am Beginn dieser Arie scheint Jesus selbst vor unseren Augen zu erscheinen! Eine blendend auffallende Figur tritt in den Instrumentalstimmen hervor, und in den Singstimmen wird das Wort „merken“ (im Zusammenhang „läßt sich merken“) betont. Im Original BWV 186a wurde hier das Obligato der Oboe da caccia zugeteilt, aber in Leipzig wurde es für die erste Oboe und beide Violinen im Unisono revidiert. Die Neue Bach-Ausgabe nimmt an, daß die Obligatostimme als Ergebnis um eine Oktave höher klang.

Der erste Teil endet mit einem eingelegten Choral (Nr. 6, F-Dur, 4/4), einem alten Lied von Speratus entnommen (auf welchem BWV 9 basiert). Hier wird die zwölfte Strophe des Chorals durch ein instrumentales Präludium und Interludium erweitert. In den Instrumentalparts haben Oboe und Streicher kurze Figuren im ständigen Gegensatz.

Zweiter Teil

Das Baßrezitativ, mit dem der zweite Teil beginnt (Nr. 7), ist das einzige Stück mit Streicherbegleitung. Der Baß sagt, daß Not der Beginn des Glaubens ist, und er weist auf das Erbarmen des Heilands hin. Die Worte am Schluß, „den Segen sprechen“ (Arioso), werden von einer bemerkenswerten Figur des Streicherchores begleitet. An dieser Stelle singt der Sopran, in der folgenden Arie, von der Gnade, mit welcher der Herr die Armen armut (Nr. 8, g-moll, 4/4). Mit ihrem freien Gebrauch von kurzen Figuren und schnellen Halbtönen ist dies eine sehr ausdrucksvolle Arie.

Als nächstes beschreibt der Alt wie sich die Seele von der weltlichen Lust abwendet, um den Gang zum

Königreich des Himmels zu beginnen (Nr. 9, Rezitativ, Continuo Begleitung). An dieser Stelle machen die gesamten Streicher „Tanzschritte“ in einer Begleitung, die eindeutig eine Tanzmusik ist. Dies ist Nr. 10, ein Duett (c-moll, 3/8), wo Sopran und Alt in ganz enger Harmonie die Seele ermahnen, daß sie sich durch kein Leiden von Jesu scheiden lassen soll. Bemerkenswert ist hier, daß Bach, um den Inhalt besser zum Ausdruck zu bringen, auf die Verwendung einer Polyphonie verzichtet. Schließlich erscheint der Choral der Nr. 6, jetzt mit seiner elften Strophe, als Abschluß der Kantate (Nr. 11, F-Dur, 4/4).

© *Tadashi Isoyama 1999*

BWV 105

Das größte Problem der BWV 106 ist, daß das erste System des Autographs (P 99), das mit der ersten Violine unison ist, als „corno“ bezeichnet ist. Es ist unmöglich, diese Stimme auf einem gewöhnlichen Horn mit lediglich Naturtönen zu spielen, und die schnellen Passagen in der zweiten Hälfte können nicht auf der weniger wendigen Zughorn gespielt werden. Aus diesem Grund meint man, daß das verwendete Instrument wie bei BWV 46 ein „Zughorn“ oder *corno da tirarsi* gewesen sein muß. Diese Bezeichnung erscheint in nur drei Kantaten: BWV 46, 67 und 162; die Form dieses originalen Instruments ist unbekannt, aber die Halbtönenbewegung im Anfangschor kann als Ausgangspunkt für eine Vermutung dienen. Das Hinzufügen eines Halbtönzuges bei einem gewöhnlichen corno da caccia, mit der Fähigkeit, sich zwischen A und B zu bewegen, würde ein Instrument ergeben, das solche Passagen spielen könnte. Wie üblich ließen wir den Hornisten selbst das Instrument konstruieren, das bei dieser Aufnahme zur Verwendung kam.

Ein anderer Umstand, der zu Diskussionen führt, ist, daß die Originalpartitur keine Anweisungen hinsichtlich Solo und Tutti gibt. Es ist beispielsweise möglich, daß das Chorallegro, mit dem der zweite Teil des ersten

Satzes beginnt, von Solostimmen gesungen werden sollte. Die Begleitung im Abschnitt von Takt 46 bis Takt 66 besteht lediglich aus Continuo und ist für Solisten sehr geeignet, und falls die Baßstimme in Takt 67 mit einem Tutti einsetzen würde, von Bratsche und Violinen gefolgt, würde sich ein schön abgestuftes Thema ergeben. Unter den in der ersten Hälfte des Jahres 1723 aufgeführten Kantaten gibt es viele Beispiele ähnlicher Chöre im Stil eines Präludiums mit Fuge, bei denen die Fuge mit Solostimmen beginnt (wie BWV 22, 75, 76 und 24), und die Wirkung ist sehr schön.

Es liegt aber ein Problem vor. Da der Tuttichor das Thema in dem Augenblick beginnt, in welchem die Instrumente einsetzen, muß das letzte Wort der Solisten, „(ge-)recht“, gleichzeitig mit dem ersten Wort des Chores („Denn“) gesungen werden, dies um einen schön abgestuften Anfang zu erzielen. Laut Autograph beginnt der Text des Themas nur beim ersten Mal korrekt mit „Denn“; von der ersten Wiederholung weg wird dieses Wort weggelassen, und die Zeile beginnt mit „vor dir“. Daher das Dilemma: soll man den schön abgestuften Anfang des Themas wählen, der für Bach höchst passend ist, oder sollte man lieber die abnorme Überlagerung des Texts vermeiden, indem man sich nach den Hinweisen des Autographs richtet? Leider ist wohl dies die korrekte Entscheidung.

BWV 179

Da die Originalstimmen sämtlicher Kantaten auf dieser CD verschollen sind, bis auf einen Oboenpart in BWV 179, sind viele Einzelheiten hinsichtlich der Intentionen des Komponisten unklar.

Im Falle der BWV 179 gibt die überlieferte handschriftliche Partitur (P 146) überhaupt keinen Hinweis auf die Orchesterbesetzung. Glücklicherweise existieren die Originalstimmen zweier Oboenparts (St. 348), durch welche wir wissen, daß in der Tenorarie Nr. 3 die Oboen im Unisono mit den Violinen spielen. Beim Anfangschor sind aber die Stimmen *tacet* markiert, und die Oboen schweigen also, obwohl dieser Satz normalerweise eine

groß angelegte Orchestration hat. Der erste Satz der *Messe in G-Dur* BWV 236, der eine Parodie dieser Kantate ist, hat Oboen, aus welchem Grund die Neue Bach-Ausgabe den Vorschlag macht, Oboen beim Anfangschor mitspielen zu lassen; wir zogen aber vor, dem Originalmaterial zu folgen.

BWV 186

Dieses Werk ist eine im Jahre 1723 durchgeführte Revision der Weimarer Komposition BWV 186a. Das überlieferte Autograph (P 53) wurde 1723 geschrieben, aber BWV 186a wird immer wieder widerspiegelt, und zahlreiche Aufführungsprobleme müssen gelöst werden.

Zunächst ist da die Frage der Verwendung der Oboen. In der Autographpartitur wird beim Anfangschor angegeben, daß die Oboen im Unisono mit den ersten und zweiten Violinen spielen sollen, und der Bratschenpart wird von einer Taille (oder Oboe da caccia) verdoppelt. Im neukomponierten Choral in Nr. 6 haben aber die zwei Oboen allein eine eigene Stimme, und die Taille wird nicht verwendet. Außerdem gibt es in der Mitte der Partitur der Nr. 1 Stellen, wo sich der Violinpart unterhalb des Umfangs der Oboe begibt; in diesen Fällen wird deutlich angegeben, wo die Oboen spielen sollen, aber wenn der Bratschenpart unterhalb des Umfangs der Taille geschrieben ist, wird nicht angegeben, was diese spielen sollte. Denselben Fall finden wir bei Nr. 10, wo es am Anfang kein System für die Taille gibt. Hieraus können wir extrapolieren, daß die Stimme der Taille in Nr. 1 die Orchestrierung der Weimarer Zeit spiegelt, und da man es für wahrscheinlich hält, daß die Taille 1723 in keinem der beiden Sätze verwendet wurde, haben wir nur die beiden Oboen verwendet.

Beim Obligatopart in Nr. 5 sind die Umstände kompliziert. Beim Beginn des Stücks erscheint in der Autographpartitur die Rubrik „Aria Hoboe da Caccia“ in großen Buchstaben, und der Obligatopart ist im Alt-schlüssel notiert. Weiter unten am linken Rand ist der Text „Hob:1. Viol:1. Viol:2.“ zu lesen. Das Problem liegt darin, daß dieser Part bis zu einem *d* herabsinkt, wes-

wegen keines der erwähnten Instrumente ihn wie geschrieben auszuführen imstande ist. Alfred Dürr, Herausgeber der Neuen Bach-Ausgabe, meint, daß in der Weimarer Zeit eine Oboe da caccia für BWV 186a verwendet wurde, was 1723 in ein Unisono für Oboe und Violinen geändert wurde. Die Streicher in Weimar waren meistens im Chorton gestimmt (= etwa 465), und wenn die Oboe da caccia in f-moll im tiefen Kammererton spielte (= etwa 392), würde sie sämtliche Töne spielen können, wodurch das Problem des Umfangs gelöst wäre. Da aber in Leipzig die Streicher und Bläser gleich gestimmt waren, hätte man diesen Part nicht wie notiert aufführen können. Dürrs Lösung ist in diesem Falle, daß der gesamte Obbligatopart um eine Oktave höher gespielt werden sollte.

Dies ist eine wahrhaftig drastische Lösung, die den Charakter des Stücks wesentlich verändert. Erstens steigt der Umfang bis zu einem Es, was für Bach ungewöhnlich hoch ist, und eine bemerkenswerte Trennung von der Singstimme des Solotensors zur Folge hat. Der ursprüngliche Umfang des Parts, wie er im Altschlüssel erscheint, ist für die Violine sehr tief, bleibt aber größtenteils innerhalb des Umfangs des Instruments; lediglich das d am Ende der Einleitung und des Schlusses ist außerhalb dieses Umfangs. Wie aus dem Continuopart in Nr. 9 zu erschen, ist es für einen Streicherpart nicht unmöglich, sich außerhalb seines Umfangs zu begeben. Es gibt zwar viele Beispiele dessen, daß Stücke um eine Sekunde nach oben transponiert worden sind, damit bei einer neuerlichen Aufführung der Unterschied zwischen dem Chorton der Weimarer Zeit und dem Kammerton der Leipziger Zeit eliminiert werden sollte, aber anscheinend gibt es keine Beispiele dafür, daß um eine Oktave transponiert worden wäre. Da es uns nicht möglich ist, die Umstände bei der 1723er Aufführung genau zu beurteilen, beschlossen wir, wenigstens den für die Weimarer Uraufführung verwendeten Part in der Oktave zu spielen, und das Problem mit dem d durch das Hinzufügen der Bratsche zu den Violinen im Unisono mit der Oboe da caccia zu lösen.

© Masaaki Suzuki 1999

Die Kapelle der Frauenuniversität Shoin, in welcher diese CD aufgenommen wurde, wurde im März 1981 von der Takenaka Corporation vollendet. Sie wurde mit der Absicht erbaut, daß sie der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse werden sollte, mit der Orgel an zentraler Stelle, und man war daher besonders darauf bedacht, eine außerordentliche Akustik zu schaffen. Die durchschnittliche akustische Resonanz der leeren Kapelle liegt bei etwa 3,8 Sekunden, und man bemühte sich besonders darum, daß die tieferen Register keinen allzu langen Nachklang haben sollten. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt: das 100. Serienkonzert wurde im September 1995 veranstaltet.

Das Bach Collegium Japan (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das Bach Collegium Japan ist nicht nur ein Barockorchester, sondern auch ein Chor, und zu seinen Haupttätigkeiten gehören eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und verschiedene instrumentale Programme. Zusätzlich bringt das BCJ wichtige Werke wie Bachs *Passionen*, Händels *Messias* und Monteverdis *Vespere*, sowie kleinere Programme für Solisten oder kleinere Vokalensembles. Das BCJ ist in Tokio und Kobe beheimatet, tritt aber in ganz Japan auf, und für viele seiner Projekte hatte es das Vergnügen, europäische Künstler willkommen zu heißen, wie etwa Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper und das Concerto Palatino.

Masaaki Suzuki wurde 1954 in Kobe geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, beim sonntäglichen Gottesdienst Orgel zu spielen. Nach Absolvieren der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio in den Fächern Komposition und Orgel setzte er seine Studien in Cembalo und Orgel am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Prof. Ton Koopman und Prof. Piet Kee fort. Nachdem er in Amsterdam Solistendiplome für beide Instrumente bekommen hatte, erhielt er den zweiten Preis beim 1980er Cembalowettbewerb (Basso continuo) und den dritten Preis beim 1982er Orgelwettbewerb des Flandern-Festivals in Brügge. Masaaki Suzuki genießt einen außerordentlichen Ruf, nicht nur als Organist und Cembalist, sondern auch als Dirigent. Seit 1990 ist er künstlerischer Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

Miah Persson wuchs in der schwedischen Provinzstadt Hudiksvall auf, wo sie in jungen Jahren in Chören und einem Amateurtheater mitwirkte. 1991 ging sie nach Stockholm um Musik zu studieren, neben Gesang auch Musikwissenschaft, Klavier und Dirigieren. 1996 begann sie an der Stockholmer Opernschule, und sie widmete sich auch privaten Studien: Gestaltung beim amerikanischen Regisseur Talmage Fauntleroy, Bel canto bei Oscar Figuerola und Interpretation bei David Harper. Sie steht für mehrere Rollen an der Stockholmer Kgl. Oper unter Vertrag und ist als Sopransolistin in den großen Werken des sakralen Repertoires sehr gesucht.

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und erscheint häufig in Opern und Oratorien. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Austra-

lien und Japan, und er arbeitete mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

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

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

BWV 105: Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

Cet enregistrement comprend trois cantates de la première année de Bach à Leipzig, jouées à l'été de 1723. Créée le 25 juillet 1723, la cantate 105 sortit dans sa forme finale comme une œuvre de grande force après quelques exécutions et retouches. Juste avant la création (soit le 23 juillet), le grand motet *Jesu, meine Freude* fut créé, montrant la fécondité de cette période de création chez Bach.

Le texte de l'évangile du jour est le passage du début du 16^e chapitre de saint Luc: la parabole de l'intendant malhonnête. Un intendant accusé de dilapider les biens de son maître, dans le but de s'assurer la bienveillance des gens au cas où il serait renvoyé, appelle les débiteurs de son maître et réduit la somme de leur dette. Le Seigneur fait l'éloge de la clairvoyance de cet intendant; non seulement Jésus fait l'éloge de son habileté mais encore dit-il: "Faites-vous des amis avec l'argent malhonnête, afin qu'au jour où il viendra à manquer, ceux-ci vous reçoivent dans les tentes éternelles." (Bible de Jérusalem) La signification de ce passage est difficile et les explications sont nombreuses mais la plus courante est que la conduite de l'intendant est interprétée comme donnant de retour les richesses de ce monde gagnées par des moyens comme l'intérêt tandis que "se faire des amis" est une indication de charité envers les pauvres.

Cette cantate, dont le librettiste est inconnu, gagne sa morale dans l'examen du maître. Elle étend cette sensation de peur à la crainte du jugement dernier ressentie par l'âme profondément pécheresse. Bach utilisa cette technique rhétorique de composition librement en s'attaquant à ce texte et il a décrit la peur et la gêne de la personne vivant dans ce monde et la délivrance subséquente de cette peur, aussi clairement qu'une peinture. Alfred Dürr a appelé cette œuvre: "L'une des plus grandes descriptions de l'âme de l'art chrétien baroque."

Le premier chœur tient son texte d'un psaume qui chante la crainte du jugement. C'est une structure à deux voix rappelant un prélude et fugue; la première moitié

renferme la supplication "ne juge pas" et, dans la seconde, la conclusion "devant toi personne n'est juste" apparaît en forme fuguée. Dans la première moitié, la section de supplication *Adagio*, sol mineur, 4/4, le continuo suit un patron de marche "tremblante" tandis que les instruments supérieurs émettent des accords douloureux. Un motif de "soupir" peut aussi être entendu au premier violon, sur la superposition du hautbois et du cor; le résultat peut être ressenti encore plus profondément. Puis le chœur, chaque partie séparément, entre avec la supplication "Seigneur, ne juge pas". La fugue dans la seconde moitié, marquée *Allegro*, se développe d'abord dans les parties vocales puis ajoute les instruments pour un effet d'élévation.

Entrant dans la section solo, l'alto commence avec un récitatif *secco* (no 2). Ici, le "ich" (moi) pécheur se rend, suppliant Dieu de juger avec clémence.

Dürr a dit de l'aria de soprano du no 3 (mi bémol majeur, 3/4): "Voici l'une des arias les plus originales et les plus profondément impressionnantes de Bach." Les cordes illustrent le tremblement et le frissonnement des pécheurs sur qui le hautbois joue une mélodie désœuvrée et errante. Le "support" du continuo est absent de ce mouvement.

A ce point, l'intervention d'un récitatif avec cordes, "Mais heureux est celui qui sait qui se porte garant de lui" surprend l'auditeur par son caractère agréable. La basse annonce que toutes les dettes sont annulées par la croix de Jésus et les cordes accompagnatrices tracent le motif de la croix tandis qu'à l'arrière-plan, le continuo joue *pizzicato*, sonnante comme les cloches de la mort. La reconnaissance qui vient de la foi se fait aussi sentir.

Suit une joyeuse aria de ténor (no 5, mi bémol majeur, 4/4). Le paroles "Si Jésus est mon ami, Mamon n'est alors rien pour moi" semblent montrer une interprétation développée des paroles de l'évangile, "Faites-vous des amis avec l'argent trompeur". Cette pièce est une gavotte stylisée et le cor accompagne les cordes d'une sonorité pastorale. Les traits ornementaux dans la partie de violon reflètent peut-être le brillant du

plaisir. Pour une explication de la signification de "como" qui veut habituellement dire cor, voir les notes de Masaaki Suzuki.

Le chœur final (no 6, sol mineur, 4/4) est chargé de "calmer la conscience". Le choral de Johann Rist est identique à celui du BWV 78 mais ici l'harmonie oscille vers la gène et le "motif du tremblement" de l'aria de soprano est entendu encore une fois aux cordes. Mais au cours de la musique, la valeur de ces notes un peu agitées s'étend et, comme dans une sorte d'endormissement, la marche s'arrête. Ainsi le développement du contenu de la cantate en entier, de la crainte à l'espoir, est présenté encore une fois en résumé.

BWV 179: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei

Créée le 8 août 1723, BWV 179, est une cantate pour le 11^e dimanche après la Trinité; elle partage un ton sévère avec le BWV 105. Le texte est un avertissement contre l'hypocrisie (Luc 18:9-14). Trois mouvements de cette cantate furent ensuite réutilisés dans deux messes brèves (BWV236, 234).

Le premier chœur (sol majeur, 2/2) dans le style de motet, sans parties instrumentales indépendantes, nous met sous les yeux en grosses lettres une strophe de l'Écclésiaste. C'est une technique que Bach aimait utiliser pour exprimer le jugement ou la loi; se pourrait-il que la structure de fugue double, qui présente simultanément le sujet et son inversion, veuille symboliser dans la première partie la duplicité de "l'hypocrisie"? Une abondante polyphonie animée se développe après cela.

Le second mouvement est un récitatif de ténor avec continuo. Il met en contraste la modestie avec le désir intérieur des honneurs, critiquant la corruption du christianisme. L'hypocrisie montre une surface reluisante mais elle est remplie de pourriture – le ténor le reconnaît dans son aria avec accompagnement orchestral complet (no 3, mi mineur, 4/4). L'accompagnement décoratif des instruments aigus (premier violon renforcé par deux hautbois) représente la splendeur de surface et la disso-

nance fréquente des parties intérieures illustre bien la souillure de notre intérieur.

À ce point, la basse entre pour affirmer que le vrai chrétien est le même au dedans qu'au dehors (no 4, récitatif, accompagnement du continuo). Le collecteur d'impôts biblique en est un modèle, suggère la basse. L'atmosphère se radoucit sensiblement ici; le texte devient une prière que le cœur du croyant devienne comme celui du collecteur d'impôts (no 5, aria, la mineur, 3/4). La combinaison de deux hautbois da caccia et du soprano, ainsi que la conception claire du mouvement, rappellent l'aria d'amour de la *Passion selon saint Matthieu*. Finalement, une exécution paisible du choral de pénitence de Christoph Tietze termine la cantate dans une humble prière (no 6, la mineur, 4/4).

BWV 186: Ärgre dich, o Seele, nicht

La réutilisation du répertoire était un thème majeur pour Bach dans sa première année à Leipzig alors qu'il ne disposait que d'un petit corpus d'œuvres terminées. C'est ainsi qu'il joua de vieilles œuvres de son temps à Weimar (et aussi en partie de celui à Mühlhausen), faisant des révisions quand cela était nécessaire et ajoutant ainsi à son répertoire. "Ärgre dich, o Seele, nicht" (Ne te vexe pas, ô mon âme) est l'une de ces cantates révisées. La cantate originale, pour le troisième dimanche de l'aveant, repose sur un livret de Salomo Franck (BWV 186a, créée le 13 décembre 1716); le 11 juillet 1723, elle fit son apparition sous une forme retouchée comme cantate pour le septième dimanche après la Trinité. Cette décision fut prise parce que le troisième dimanche de l'aveant tombait dans la période de silence avant Noël à Leipzig et d'avoir gardé l'œuvre dans sa forme d'alors aurait été de gâver inutilement un trésor.

BWV 186a s'ouvrait sur un chœur suivi de quatre arias et se terminait par un choral. Dans la version révisée, le chœur d'ouverture et les arias sont à peu près laissés tels quels et les récitatifs sont ajoutés; un choral différent remplace l'original. Puis la pièce en entier fut divisée en deux parties, la première devant précéder le

sermon et la deuxième, le suivre (elle suit donc exactement la même procédure que le célèbre BWV 147). Le poète qui a composé le livret est inconnu mais les textes des récitatifs suivent de près le "ravitailement miraculeux des quatre mille" de l'évangile du jour, réussissant ainsi très bien la conversion du point de mire qui voyait l'apparition du Seigneur d'une manière qui convenait très bien à l'aven. Ainsi, il ressort clairement des révisions que les nouveaux arrangements (ou parties nouvellement composées) furent directement ajoutés au matériel de source de la période de Weimar, et que la préparation de la partition originale fut déléguée à un copiste. Musicalement, les courtes phrases, utilisées de façon significative dans tous les mouvements, captent l'attention. L'expérimentation de la période de Weimar trouva probablement une forme unifiée dans la période subséquente de Leipzig.

Première partie

Dans le chœur d'ouverture (sol mineur, 4/4), l'ordre "ne te trouble pas" est répété avec une émotion qui résonne dans l'esprit. Dans ce cas, "trouble" se réfère à une résistance si forte qu'elle semble désagréable et mène à la perte de la foi. Un accompagnement délicat du hautbois et des quatre parties de cordes supporte le chœur.

La basse vient en tête des récitatifs nouvellement composés en 1723 (no 2, accompagnement de continuo). La caractéristique commune de ces récitatifs est qu'ils renferment tous des passages *arioso*; c'est une caractéristique de Bach à ce temps-là. Ce récitatif, qui fait la chronique des pauvres et des affamés, est une expression d'espoir dans la rédemption à la fin. La basse continue avec une aria en si bémol majeur, 3/4 (no 3, accompagnement de continuo). Les paroles traitent du retour du doute dans l'âme qui attend de l'aide avec espoir. Avec ses rythmes de triolets, la conception musicale peut être perçue comme un peu inconvenante mais si on y pense en termes d'aven, qui mène à l'incarnation du Seigneur, elle semble plus convenable.

Le second récitatif (no 4, accompagnement de con-

tinuo) est donné au ténor, appelant les chrétiens qui sont plongés dans les pensées de ce monde à se rappeler le Jésus de l'évangile. Jésus lui-même, avec le motif de marche entrant au début de cette aria, semble apparaître devant nos yeux! Un motif éblouissant émerge dans les parties instrumentales et, dans les parties vocales, le mot "merken" (remarque) (dans le contexte de "se permettre d'apparaître") est souligné. Ici, l'obligato du BWV 186a original était confié au hautbois da caccia mais, à Leipzig, il fut révisé pour premier hautbois et les deux violons à l'unisson. La *Neue Bach-Ausgabe* suppose que, comme résultat, la partie obligato sonna une octave plus haut.

La première partie se termine par l'insertion d'un choral (no 6, fa majeur, 4/4) tiré d'une vieille chanson de Speratus (sur laquelle le BWV 9 est basé). La douzième strophe de ce choral est ici étendue avec un prélude et un interlude instrumental. Dans les parties instrumentales, le hautbois et les cordes jouent de brefs motifs en opposition continue.

Deuxième partie

Le récitatif de basse qui ouvre la deuxième partie (no 7) est la seule pièce accompagnée par les cordes. La basse suggère que le besoin est le début de la foi, se référant à la compassion du Sauveur. Les mots à la fin "den Segen sprechen" (qui prononcent la bénédiction) (*arioso*) sont accompagnés par un motif remarquable aux cordes en chœur. A ce point, le soprano, dans l'aria suivante, chante la compassion dont le Seigneur entoure le pauvre (no 8, sol mineur, 4/4). Avec son emploi libre de brefs motifs et de demi-tons agités, c'est une aria très expressive.

Ensuite l'alto parle de l'âme qui se détourne des plaisirs terrestres pour commencer à marcher vers le royaume du ciel (no 9, récitatif, accompagnement de continuo). A ce point, toutes les cordes ajoutent littéralement un "pas" où se trouve nettement un accompagnement de musique de danse. C'est le no 10, un duo (do mineur, 3/8) où le soprano et l'alto, dans une harmonie

très serrée, chantant la décision de l'âme de ne pas "se séparer de Jésus" ("von Jesu dich scheiden"). Il est à noter ici que, pour exprimer le contenu, Bach évita l'emploi de la polyphonie. A la fin, utilisant une strophe différente (strophe 11), le choral du no 6 réapparaît pour terminer la cantate (no 11, fa majeur, 4/4).

© Tadashi Isoyama 1999

BWV 105

Le plus gros problème avec BWV 105 est que la première portée de l'autographe (P99), qui est à l'unisson avec les premier violons, est marquée *cornò*. Il est impossible de jouer cette partie sur un cor ordinaire avec seulement des harmoniques naturelles et les passages rapides de la seconde moitié ne peuvent pas être joués sur la trompette à coulisse moins agile. C'est pourquoi on pense que l'instrument utilisé a dû être, comme celui utilisé dans le BWV 46, un "cor à coulisse" or *cornò da tirarsi*. L'indication *cornò da tirarsi* n'apparaît que dans trois cantates: BWV 46, 67 et 162; la forme de cet instrument original n'est pas connue mais le mouvement de demi-tons trouvé dans le premier chœur peut être à la base d'une supposition. L'insertion d'une coulisse de demi-ton entre la et si bémol sur un *cornò da caccia* ordinaire pourrait résulter en un instrument capable de jouer de tels passages. Nous avons choisi, comme d'habitude, de laisser le corniste construire lui-même cette sorte d'instrument pour emploi sur cet enregistrement.

Un autre point de discussion est que les distinctions entre solo et tutti ne sont pas indiquées dans la partition originale. Il est possible que la partie de chœur *Allegro* qui commence la seconde moitié du premier mouvement par exemple soit chantée par des solistes. Le passage de la mesure 46 à la mesure 66, avec seulement un accompagnement de continuo, conviendrait très bien à des solistes et, si la partie de contrebasse devait entrer au tutti à la mesure 67, suivie par l'alto et les violons, un ravissant thème en terrasses émergerait. Les cantates jouées dans la première moitié de 1723 renferment plu-

sieurs exemples de tels chœurs de style prélude et fugue où la fugue commence aux voix solos (par exemple BWV 22, 75, 76, 24) et l'effet est ravissant.

Il reste un problème cependant. Parce que le chœur tutti présente le thème au moment de l'entrée des instruments, le dernier mot de la ligne des solistes, "(ge)rech!" doit être chanté en même temps que le premier mot du chœur, "Denn", pour obtenir une belle introduction en terrasses. Selon l'autographe, le texte du thème ne commence correctement la première fois qu'avec "Denn", à partir de la première répétition, ce mot est omis et la ligne commence avec "vor dir". De là le dilemme: est-il préférable d'opter pour la belle introduction en terrasses du thème, convenant d'ailleurs très bien à Bach, ou d'éviter l'anormal chevauchement du texte et obéir aux indications de l'autographe? Malheureusement, la décision correcte est probablement cette dernière.

BWV 179

A cause des parties originales pour les trois cantates sur cet enregistrement, à l'exception de la partie de hautbois dans le BWV 179, il se trouve plusieurs points obscurs au sujet des intentions du compositeur sur l'exécution.

Dans le cas du BWV 179, dans la partition autographe existante (p. 146), il n'y a absolument pas d'indication d'orchestration. Heureusement, les parties originales pour deux parties de hautbois existent (St 348) et, à partir d'elles, nous savons que dans le no 3, l'aria de ténor, les hautbois sont à l'unisson avec les violons. Or, puisque les parties sont marquées *tacet* pour le chœur d'ouverture, quoique ce mouvement fasse normalement appel à une grande orchestration, les hautbois ne jouent pas. Ils sont inclus dans le premier mouvement de la *Messe in sol majeur* BWV 236, une parodie de cette cantate; c'est pourquoi la *Neue Bach-Ausgabe* suggère l'inclusion des hautbois dans le chœur d'ouverture, mais nous avons choisi de suivre le matériel original.

BWV 186

Cette œuvre est une révision de 1723 d'une composition de Weimar, BWV 186a. L'autographe existant (P 53) fut écrit en 1723 mais le BWV 186a réapparait à tout moment, laissant à résoudre plusieurs problèmes d'exécution.

Vient d'abord la question de l'emploi des hautbois. Dans le premier chœur dans la partition autographe, les hautbois sont marqués à l'unisson avec les premier et second violons et la partie d'alto est doublée par une taille (ou *oboe da caccia*). Or, dans le chorale nouvellement composé du no 6, les deux hautbois seuls ont leur propre partie et la taille n'est pas utilisée. De plus, dans la moitié de la partition du no 1, il y a des endroits où la partie de violon descend sous le registre du hautbois; tandis que dans ces cas, il est clairement indiqué où les hautbois doivent jouer, quand la partie d'alto descend sous le registre de la taille, rien n'indique ce que la taille devrait jouer. Il en est de même du no 10 qui ne renferme pas de ligne pour la taille au début. A partir de cela, nous extrapolons que la ligne de la taille dans le no 1 indique l'orchestration de la période de Weimar; et puisqu'on pense qu'il est probable que la taille ne fût pas utilisée dans ces mouvements en 1723, nous n'avons utilisé que les deux hautbois.

Les circonstances entourant la partie d'obligato du no 5 sont compliquées. Au début de la pièce dans la partition autographe, "Aria Hoboe da Caccia" apparaît en grosses lettres et la partie obligato est écrite en clé d'alto. En dessous de cela, dans la marge de gauche, on a ajouté du texte: "Hob:1. Viol:1. Viol.1." Le problème repose dans le fait que, comme cette partie descend à ré⁰, aucun des instruments mentionnés ci-haut ne peut la jouer telle qu'elle est écrite. Alfred Dürr, éditeur de la *Neue Bach-Ausgabe*, suggère que, dans la période de Weimar, un *oboe da caccia* était utilisé dans le BWV 186a et, en 1723, il fut changé pour un unisson hautbois et violons. L'accord des cordes à Weimar se faisait, chose exceptionnelle, en *Chorton* (=ca 465); ainsi, si le *oboe da caccia* jouait en fa mineur dans le bas

Kammerton (=ca 392), il aurait pu jouer toutes les notes et le problème d'étendue aurait été résolu. Mais puisqu'à Leipzig les cordes et les instruments à vent étaient accordés au même diapason, il n'aurait pas été possible de jouer cette partie telle quelle. Ici la solution de Dürr, qui apparaît dans sa publication, est que l'entière partie obligato soit jouée à l'octave supérieure.

C'est une solution vraiment drastique qui change beaucoup le caractère de la pièce. Premièrement, l'étendue monte à un mi bémol, ce qui est exceptionnellement haut pour Bach; il en résulte une séparation remarquable de la ligne vocale du ténor solo.

L'étendue originale de la partie, comme elle apparaît en clé d'alto, est très basse pour le violon mais elle reste en grande mesure dans l'étendue de l'instrument; seul le ré⁰ à la fin de l'introduction et de la conclusion la dépasse. Comme il est évident de la partie de continuo dans le no 9, il n'est pas impossible pour une partie de cordes de sortir de l'étendue normale. Tandis qu'il y a plusieurs exemples de transposition à la seconde supérieure pour exécution dans le but d'éliminer le vide entre le *Chorton* de la période de Weimar et le *Kammerton* de celle de Leipzig, il ne semble pas y avoir d'exemple de transposition à l'octave. Puisque nous sommes incertains des arrangements utilisés pour l'exécution de 1723, nous avons choisi de jouer au moins la partie à l'octave jouée à la première à Weimar et de résoudre le problème du ré⁰ en ajoutant l'alto aux violons à l'unisson avec l'*oboe da caccia*.

© Masaaki Suzuki 1999

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ

3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts. Le 100^e de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

Le Collegium Bach du Japon (CBJ) fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui en est le directeur musical, dans le but de présenter au public japonais les grandes œuvres de l'ère baroque sur des instruments historiques. Comme le nom de l'ensemble l'indique, son intérêt s'est principalement concentré sur les œuvres de Johann Sebastian Bach et sur celles des compositeurs de musique allemande protestante qui l'ont précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

Le Collegium Bach du Japon comprend un orchestre baroque et un chœur et ses activités majeures se concentrent sur une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et quelques programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que les *Passions* de Bach, le *Messie* de Haendel et les *Vêpres* de Monteverdi ainsi que des programmes moins importants pour solistes ou ensembles vocaux réduits. Le CBJ a son siège à Tokyo et à Kobe mais il se produit partout au Japon; plusieurs de ses projets lui donnèrent l'occasion et le plaisir d'accueillir des artistes européens dont Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper et le Concerto Palatino.

Né en 1954 à Kobe au Japon, **Masaaki Suzuki**, chef d'orchestre, commença à jouer de l'orgue à l'âge de 12 ans lors de services dominicaux. Après l'obtention de ses diplômes de composition et d'orgue à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, il poursuivit ses études de clavecin et d'orgue au conservatoire Sweelink à Amsterdam avec les professeurs Ton Koopman et Piet Kee.

Après avoir obtenu ses diplômes de claveciniste et

d'organiste soliste, il gagna le second prix du Concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du Concours d'orgue au Festival Vlaanderen à Bruges en Belgique en 1982.

Masaaki Suzuki jouit d'une réputation enviable d'organiste, de claveciniste et de chef d'orchestre. Suzuki est également le directeur musical du Collegium Bach du Japon depuis 1990. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

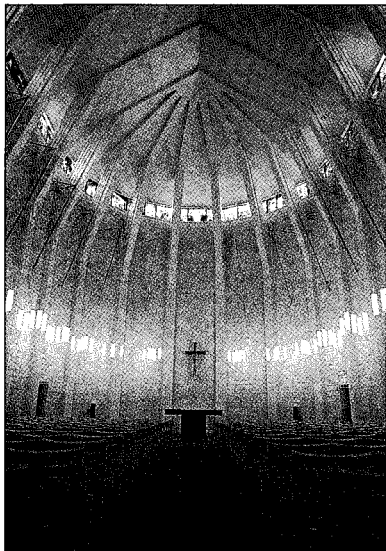
Miah Persson a grandi dans la ville suédoise de Hudiksvall et, toute jeune, elle chantait déjà dans des chœurs et faisait du théâtre amateur. Elle vint à Stockholm en 1991 pour étudier la musique: chant, muscologie, piano et direction. Elle entra au Collège d'Opéra de Stockholm en 1996 et elle a même étudié privément: l'exécution avec le directeur américain Talmage Fauntleroy, le *bel canto* avec Oscar Figueroa et l'interprétation avec David Harper. Elle fut engagée pour chanter plusieurs rôles à l'Opéra Royal de Stockholm et elle est très recherchée comme soprano solo pour les œuvres majeures du répertoire sacré.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie maintenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestres experts en musique ancienne.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle

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

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



Kobe Shoin Women's University Chapel

Bach Collegium Japan

Director: Masaaki Suzuki

Soloists: Miah Persson, soprano
Robin Blaze, counter-tenor
Makoto Sakurada, tenor
Peter Kooij, bass

Orchestra:

Corno da tirarsi: Toshio Shimada

Oboe: Masamitsu San'nomiya
Atsuko Ozaki

Violins: Natsumi Wakamatsu (leader)
Makoto Akatsu
Yuko Araki
Amiko Watabe
Azumi Takada
Luna Oda
Yuko Takeshima

Violas: Yoshiko Morita
Ryoko Moro'oka

Violoncellos: Hidemi Suzuki
Mime Yamahiro

Violone: Shigeru Sakurai

Fagotto: Seiichi Futakuchi

Organ: Naoko Imai

Choir:

Sopranos: Yoshie Hida
Tamiko Hoshi
Mikiko Suzuki
Aki Yanagisawa

Altos: Yuko Anazawa
Tomoko Koike
Yoko Nagashima
Tamaki Suzuki

Tenors: Hiroyuki Harada
Tadashi Miroku
Takanori Ohnishi
Yosuke Taniguchi

Basses: Jun Hagiwara
Tetsuya Odagawa
Tetsuya Oh'i
Chiyuki Urano

BWV 105: Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht

1. CHOR

Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht.
Denn vor dir wird kein Lebendiger gerecht.

2. REZITATIV *Alt*

Mein Gott, verwirf mich nicht,
Indem ich mich in Demut vor dir beuge,
Von deinem Angesicht.
Ich weiß, wie groß dein Zorn und mein Verbrechen ist,
Daß du zugleich ein schneller Zeuge
Und ein gerechter Richter bist.
Ich lege dir ein frei Bekenntnis dar
Und stürze mich nicht in Gefahr,
Die Fehler meiner Seelen
Zu leugnen, zu verhehlen!

3. ARIE *Sopran*

Wie zittern und wanken
Der Sünder Gedanken,
Indem sie sich untereinander verklagen
Und wiederum sich zu entschuldigenden wagen.
So wird ein geängstigt Gewissen
Durch eigene Folter zerrissen.

4. REZITATIV *Baß*

Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß, der alle Schuld ersetzt,
So wird die Handschrift ausgetan,
Wenn Jesus sie mit Blute netzet.
Er heftet sie ans Kreuze selber an,
Er wird von deinen Gütern, Leib und Leben,
Wenn deine Sterbestunde schlägt,
Dem Vater selbst die Rechnung übergeben.
So mag man deinen Leib, den man zum Grabe trägt,
Mit Sand und Staub beschützen,
Dein Heiland öffnet dir die ewigen Hütten.

5. ARIE *Tenor*

Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen,
So gilt der Mammon nichts bei mir.
Ich finde kein Vergnügen hier
Bei dieser eiteln Welt und irdschen Sachen.

1. CHORUS

Lord, do not enter into judgement with thy servant:
for in thy sight shall no man living be justified.

2. RECITATIVE *Alto*

My God, do not reject me,
When I bow before you in humility,
Before your face.
I know how great your anger and my transgression is,
That you are a fleet witness
And a just judge.
I offer you a free confession
And do not cast me into danger,
To deny the faults of my soul
And to conceal them!

3. ARIA *Soprano*

How they tremble and stagger.
The sinner's thoughts
When they accuse themselves
And dare to excuse themselves again.
So will an anxious conscience
Be torn asunder by its own torments.

4. RECITATIVE *Bass*

Blessed is he who knows his surety, who replaces all his sins,
So the handwriting is blotted out
When Jesus sprinkles it with his blood.
He nails them to the cross himself.
He will, from your goods, your body and life,
When the hour of death strikes,
Give the father reckoning.
So your body, which is taken to the grave,
May be covered with soil and dust.
Your Saviour opens the eternal home.

5. ARIA *Tenor*

If I can make Jesus my friend
Then Mammon is nothing to me.
I find no pleasure here
In this vain world and earthly things.

6. CHORAL

Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
Mein Gewissen, das mich plagt.
Es wird deine Treu erfüllen,
Was du selber hast gesagt:
Daß auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben soll,
Wenn er nur ist Glaubens voll.

6. CHORALE

Now I know that you will calm
My conscience that torments me.
It will fulfil your faith in me.
As you have said yourself:
That on this wide earth
Nobody shall be lost
But shall live for eternity,
If he is full of faith.

BWV 179: Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei

7 1. CHOR

Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei,
und diene Gott nicht mit falschem Herzen!

8 2. REZITATIV *Tenor*

Das heutige Christentum
Ist leider schlecht bestellt:
Die meisten Christen in der Welt
Sind laulichte Laodicäer
Und aufgeblasne Pharisäer,
Die sich von außen fromm bezeigen
Und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen,
Im Herzen aber steckt ein stolzer Eigenruhm:
Sie gehen zwar in Gottes Haus
Und tun dasebst die äußerlichen Pflichten,
Macht aber dies wohl einen Christen aus?
Nein, Heuchler können auch verrichten.

9 3. ARIE *Tenor*

Falscher Heuchler Ebenbild
Können Sodomsäpfel heißen,
Die mit Unflat angefüllt
Und von außen herrlich gleißen.
Heuchler, die von außen schön,
Können nicht vor Gott bestehen.

1. CHORUS

Make sure that your fear of God is not hypocrisy
and do not serve God with a false heart.

2. RECITATIVE *Tenor*

Christianity today
Is, sadly, in a bad state.
Most Christians in the world
Are self-satisfied and lax
And are puffed-up Pharisees
Who appear initially to be pious,
Bowing their heads to the ground like reeds,
But in their hearts there is pride and self-regard.
True, they visit God's house
And attend to their outward duties,
But does this make one a real Christian?
No, for hypocrites can also perform thus.

3. ARIA *Tenor*

Images of false hypocrites
Can be called Sodom's apples,
Which are filled with evil
Yet shine beautifully on the surface.
Hypocrites who are outwardly beautiful
Are not worthy before God.

10 4. REZITATIV *Baß*

Wer so von innen wie von außen ist,
Der heißt ein wahrer Christ.
So war der Zöllner in dem Tempel,
Der schlug in Demut an die Brust,
Er legte sich nicht selbst ein heilig Wesen bei;
Und diesen stelle dir,
O Mensch, zum rühmlichen Exempel
In deiner Buße für;
Bist du kein Räuber, Ehebrecher,
Kein ungerechter Ehrenschwächer,
Ach bilde dir doch ja nicht ein,
Du seist deswegen engelrein!
Bekenne Gott in Demut deine Sünden,
So kannst du Gnad und Hilfe finden!

11 5. ARIE *Sopran*

Liebster Gott, erbarme dich,
Laß mir Trost und Gnad erscheinen!
Meine Sünden kränken mich
Als ein Eiter in Gebeinen,
Hilf mir, Jesu, Gottes Lamm,
Ich versink im tiefen Schlamm!

12 6. CHORAL

Ich armer Mensch, ich armer Sünder
Steh hier vor Gottes Angesicht.
Ach Gott, ach Gott, verfahr gelinder
Und geh nicht mit mir ins Gericht!
Erbarme dich, erbarme dich,
Gott, mein Erbarmen, über mich!

4. RECITATIVE *Bass*

Whoever is the same inside and out
Is called a true Christian
Such was the tax gatherer in the Temple
Who struck his breast in humility;
He did not make of himself a holy being.
And this person I give you,
O man, as a laudable example
In your penitence.
If you are not a robber or an adulterer,
Nor an unjust defamer,
So do not start to imagine
That you are pure as an angel!
Confess your sins humbly to God
And you will find mercy and help.

5. ARIA *Soprano*

Dearest God, have mercy,
Let me see consolation and grace.
My sins wound me
Like rottenness in the bones.
Help me Jesus, God's lamb
For I am sinking in the deep mire!

6. CHORALE

I poor man, I poor sinner
Stand here before the face of God.
O God, O God, proceed more gently
And do not judge me!
Have mercy, have mercy,
God my saviour, upon me!

BWV 186: Ärgre dich, o Seele, nicht

Erster Teil

13 1. CHOR

Ärgre dich, o Seele, nicht,
Daß das allerhöchste Licht,
Gottes Glanz und Ebenbild,
Sich in Knechtsgestalt verhüllt.
Ärgre dich, o Seele, nicht!

Part I

1. CHORUS

Do not vex yourself, my soul
That the highest light,
The brightness and image of God,
Is covered by the guise of a servant.
Do not vex yourself, my soul!

14 2. REZITATIV *Baß*

Die Knechtsgestalt, die Not, der Mangel
Triff Christi Glieder nicht allein,
Es will ihr Haupt selbst arm und elend sein.
Und ist nicht Reichtum, ist nicht Überfluß
Des Satans Angel,
So man mit Sorgfalt meiden muß?
Wird dir im Gegenteil
Die Last zu viel zu tragen,
Wenn Armut dich beschwert,
Wenn Hunger dich verzehrt,
Und willst sogleich verzagen,
So denkst du nicht an Jesum, an dein Heil.
Hast du wie jenes Volk nicht bald zu essen,
So seufzest du: Ach Herr, wie lange willst du mein vergessen?

15 3. ARIE *Baß*

Bist du, der mir helfen soll,
Eilst du nicht mir beizustehen?
Mein Gemüt ist zweifelsvoll,
Du verwirfst vielleicht mein Flehen,
Doch, o Seele, zweifle nicht,
Laß Vernunft dich nicht bestreiken;
Deinen Helfer, Jakobs Licht,
Kannst du in der Schrift erblicken.

16 4. REZITATIV *Tenor*

Ach, daß ein Christ so sehr
Vor seinen Körper sorgt!
Was ist er mehr?
Ein Bau von Erden,
Der wieder muß zur Erde werden,
Ein Kleid, so nur geborgt.
Er könnte ja das beste Teil erwählen,
So seine Hoffnung nie betrügt:
Das Heil der Seelen,
So in Jesu liegt.
O selig! wer ihn in der Schrift erblickt,
Wie er durch seine Lehren

2. RECITATIVE *Bass*

The servant's form, need, want
Do not strike the members of Christ alone,
Even the head wants to be poor and suffering.
And are not riches and excess
The rod of Satan,
Which man should assiduously avoid?
But, on the contrary,
If the burden is too heavy,
If you are oppressed by poverty
If you are tormented by hunger
And are becoming despondent,
You will not think of Jesus, your Saviour.
If, like this people, you have nothing to eat,
You will sigh: Oh Lord, how long will you forget me?

3. ARIA *Bass*

Are you the one who will help me,
Do you not hurry to assist me?
My mind is full of doubts
That you may refuse my supplications.
But, my soul, do not doubt,
Do not let reason entangle you.
Your helper, the light of Jacob
You can find in holy writ.

4. RECITATIVE *Tenor*

Oh that a Christian should care
So much for his body!
What is it more than this?
An edifice of dust
That must return to dust,
A raiment that is only borrowed.
He could choose the best part
If he was not misled by his own ambitions:
Healing of souls
Is in the hands of Jesus.
Oh, blessed is he who has seen him in holy writ,
How he, through his teaching

Auf alle, die ihn hören,
Ein geistlich Manna schickt.
Drum, wenn der Kummer gleich das Herze nagt und frißt,
So schmeckt und sehet doch, wie freundlich Jesus ist!

17 5. ARIE Tenor

Mein Heiland läßt sich merken
In seinen Gnadenwerken.
Da er sich kräftig weist,
Den schwachen Geist zu lehren,
Den matten Leib zu nähren,
Dies sättigt Leib und Geist.

18 6. CHORAL

Ob sichts anließ, als wollt er nicht,
Laß dich es nicht erschrecken;
Denn wo er ist am besten mit,
Da will ers nicht entdecken.
Sein Wort laß dir gewisser sein,
Und ob dein Herz spräch lauter Nein,
So laß doch dir nicht grauen.

Zweiter Teil

19 7. REZITATIV Bass

Es ist die Welt die große Wüstenei,
Der Himmel wird zu Erz, die Erde wird zu Eisen,
Wenn Christen durch den Glauben weisen,
Daß Christi Wort ihr größter Reichtum sei,
Der Nahrungsseggen scheint
Von ihnen fast zu fliehen,
Ein steter Mangel wird beweint,
Damit sie nur der Welt sich desto mehr entziehen:
Da findet erst des Heilands Wort,
Der höchste Schatz,
In ihren Herzen Platz.
Ja, jammert ihn des Volkes dort,
So muß auch hier sein Herze brechen
Und über sie den Segen sprechen.

To all who listen to him
Sends spiritual manna.
Therefore, when sorrow eats and gnaws at the heart,
Taste and see how friendly Jesus is.

5. ARIA Tenor

My Saviour can be observed
In his works of mercy
Where he shows his strength
To teach the weak spirit,
To feed the faint body
This fills body and spirit.

6. CHORALE

When it seems that he does not want to act,
Do not be afraid;
For where he is most present,
There he will not reveal himself.
His word lets you be certain
And, even if your heart cries no,
Do not be appalled.

Part II

7. RECITATIVE Bass

The world is the great desert,
Heaven becomes ore and earth becomes iron
When Christians show by their faith
That the word of Christ is their greatest treasure;
The blessing of food seems
To flee before them,
They mourn a continuous lack,
Therefore to withdraw themselves increasingly from the world.
There, first, appears the word of the Saviour,
Their highest prize,
In their hearts.
Yes, if he regrets these people
So his heart must burst here too
And he has to speak blessings.

20 8. ARIE *Sopran*

Die Armen will der Herr umarmen
Mit Gnaden hier und dort.
Er schenket ihnen aus Erbarmen
Den höchsten Schatz, das Lebenswort.

21 9. REZITATIV *Alt*

Nun mag die Welt mit ihrer Lust vergehen:
Bricht gleich der Mangel ein,
Doch kann die Seele freudig sein.
Wird durch dies Jammertal der Gang
Zu schwer, zu lang,
In Jesu Wort liegt Heil und Segen.
Es ist ihres Fußes Leuchte und ein Licht auf ihren Wegen.
Wer gläubig durch die Wüste reist,
Wird durch dies Wort getränkt, gespeist;
Der Heiland öffnet selbst, nach diesem Worte,
Ihm einst des Paradieses Pforte,
Und nach vollbrachtem Lauf
Setzt er den Gläubigen die Krone auf.

22 10. ARIE (*Duett*) *Sopran, Alt*

Laß, Seele, kein Leiden
Von Jesu dich scheiden,
Sei, Seele, getreu!
Dir bleibet die Krone
Aus Gnaden zu Lohne,
Wenn du von Banden des Leibes nun frei.

23 11. CHORAL

Die Hoffnung wart' der rechten Zeit,
Was Gottes Wort zusaget.
Wenn das geschehen soll zur Freud,
Setzt Gott kein gewisse Tage.
Er weiß wohl, wemns am besten ist,
Und braucht an uns kein arge List,
Des solln wir ihm vertrauen.

8. ARIA *Soprano*

The Lord will embrace the poor
With mercy everywhere.
He gives them of his mercy
The highest treasure, the word of life.

9. RECITATIVE *Alto*

Now the world with all its lusts passes:
Should there be a lack of everything,
Yet can the soul rejoice.
When the walk through the valley of sorrows
Becomes too hard, too long,
In the words of Jesus are healing and blessing.
He is the lamp unto their feet and a light unto their path.
Whoever travels in faith through the desert
Will receive food and drink through these words;
The Saviour will open, according to these words,
The gate of paradise for him
And after completing his path
He will crown the faithful.

10. ARIA (*Duet*) *Soprano, Alto*

Let, soul, no sufferings
Separate you from Jesus,
Be constant, O soul.
The crown remains for you
From grace as a reward
When you are now free from the bands of the body.

11. CHORALE

Hope shall wait for the right time,
As God has said.
If this shall happen joyfully,
God does not ordain a certain day,
He knows when it is best
And needs no tricks,
Therefore we can trust in him.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in February 1999 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Recording producer and digital editing: Jens Braun

Sound engineer: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tadashi Isoyama 1999 and © Masaaki Suzuki 1999

Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: © Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-951 © & ® 1999, BIS Records AB, Åkersberga.



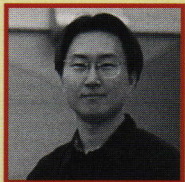
Masaaki Suzuki



Miah Persson



Robin Blaze



Makoto Sakurada



Peter Kooij



Bach Collegium Japan / Masaaki Suzuki