

  
CD-1321 DIGITAL

CANTATAS FROM LEIPZIG  
1724

cantatas

Johann Sebastian Bach  
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 20 O Ewigkeit, du Donnerwort  
BWV 7 Christ unser Herr zum Jordan kam  
BWV 94 Was frag ich nach der Welt

22

## BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

## Cantatas 22: Leipzig 1724

**Cantata No. 20, 'O Ewigkeit, du Donnerwort', BWV 20****23'58**

Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis (11. Juni 1724)

Text: [1, 7, 11] Johann Rist, 1642; [2-6, 8-10] anon.

*Tromba, auch Tromba da tirarsi, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo, Organo***Prima parte / Part One**

- [1] **1. [Coro]. O Ewigkeit, du Donnerwort...** **4'11**  
*Tromba da tirarsi, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
- [2] **2. Recitativo (Tenore). Kein Unglück ist in aller Welt zu finden...** **0'48**  
*Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [3] **3. Aria (Tenore). Ewigkeit, du machst mir bange...** **2'55**  
*Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
- [4] **4. Recitativo (Basso). Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual...** **1'22**  
*Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [5] **5. Aria (Basso). Gott ist gerecht in seinen Werken...** **4'29**  
*Oboe I, II, III, Continuo (Fagotto, Cembalo, Organo)*
- [6] **6. Aria (Alto). O Mensch, errette deine Seele...** **1'48**  
*Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
- [7] **7. Choral. Solang ein Gott im Himmel lebt...** **0'58**  
*Tromba da tirarsi, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*

**Seconda parte / Part Two**

- [8] **8. Aria (Basso). Wacht auf, wacht auf, verlornen Schafe...** **2'31**  
*Tromba, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*
- [9] **9. Recitativo (Alto). Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt...** **1'04**  
*Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [10] **10. Duetto. Aria (Alto, Tenore). O Menschenkind...** **2'47**  
*Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [11] **11. Choral. O Ewigkeit, du Donnerwort...** **0'58**  
*Tromba da tirarsi, Oboe I, II, III, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)*

## Cantata No. 7, 'Christ unser Herr zum Jordan kam', BWV 7 20'54

Johannis (24. Juni 1724)

Text: [1, 7] Martin Luther, 1541; [2-6] anon.

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

- [12] **1. [Coro]. Christ unser Herr zum Jordan kam...** 6'08  
*Oboe d'amore I, II, Violino concertato I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)*
- [13] **2. Aria (Basso). Merkt und hört, ihr Menschenkinder...** 4'26  
*Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [14] **3. Recitativo (Tenore). Dies hat Gott klar...** 1'05  
*Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [15] **4. Aria (Tenore). Des Vaters Stimme ließ sich hören...** 3'50  
*Violino concertato I, II, Continuo (Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [16] **5. Recitativo (Basso). Als Jesus dort nach seinen Leiden...** 0'58  
*Violino concertato I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)*
- [17] **6. Aria (Alto). Menschen, glaubt doch dieser Gnade...** 3'17  
*Oboe d'amore I, II, Violino concertato I, II, Violino I,II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)*
- [18] **7. Choral. Das Aug allein das Wasser sieht...** 1'08  
*Oboe d'amore I, II, Violino concertato I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)*
- 

## Cantata No. 94, 'Was frag ich nach der Welt', BWV 94 27'14

Kantate zu 9. Sonntag nach Trinitatis (6. August 1724)

Text: [1, 3, 5, 8] Balthasar Kindermann, 1646; [2, 4, 6, 7] anon.

*Flauto traverso, Oboe I, II, auch Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo*

- [19] **1. [Coro]. Was frag ich nach der Welt...** 2'59  
*Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Cembalo, Organo)*
- [20] **2. Aria (Basso). Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten...** 2'15  
*Continuo (Violoncello, Cembalo)*
- [21] **3. Recitativo [& Choral] (Tenore). Die Welt sucht Ehr und Ruhm...** 3'34  
*Oboe d'amore I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)*
- [22] **4. Aria (Alto). Betörte Welt, betörte Welt!...** 6'21  
*Flauto traverso solo, Continuo (Violoncello, Cembalo)*

23	<b>5. Recitativo [&amp; Choral] (Basso).</b> <i>Die Welt bekümmert sich...</i>	2'22
	<i>Continuo (Fagotto, Violoncello, Cembalo, Organo)</i>	
24	<b>6. Aria (Tenore).</b> <i>Die Welt kann ihre Lust und Freud...</i>	4'28
	<i>Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i>	
25	<b>7. Aria (Soprano).</b> <i>Es halt es mit der blinden Welt...</i>	3'26
	<i>Oboe d'amore solo, Continuo (Violoncello, Cembalo)</i>	
26	<b>8. Chorale.</b> <i>Was frag ich nach der Welt!...</i>	1'41
	<i>Flauto traverso, Oboe d'amore I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabbasso, Cembalo, Organo)</i>	

## Bach Collegium Japan chorus & orchestra

directed by **Masaaki Suzuki**

Soloists and Players:

**Yukari Nonoshita**, soprano; **Robin Blaze**, counter-tenor;

**Jan Kobow**, tenor; **Peter Kooij**, bass

**Toshio Shimada**, trumpet; **Kiyomi Suga**, flauto traverso; **Alfredo Bernardini**, oboe;

**Natsumi Wakamatsu** and **Azumi Takada**, violins; **Hidemi Suzuki**, cello;

**Naoko Imai**, organ

The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

**Tuner: Toshihiko Umeoka**

**NEC**

The spelling of the cantata movement above, 'Coro' (or 'Chorus'), 'Aria' ('Arioso'), 'Recitativo', 'Choral' (or 'Chorale') is in accordance with the manuscript by J.S. Bach, as proposed in the *Neue Bach Ausgabe*.

# Bach Collegium Japan

## Soloists (\*) / Chorus

Soprano: ..... **Yukari Nonoshita\***, Minae Fujisaki, Yoshie Hida, Naoco Kaketa  
Alto: ..... **Robin Blaze\***, Tamaki Suzuki, Yukie Tamura, Sumihito Uesugi  
Tenore: ..... **Jan Kobow\***, Satoshi Mizukoshi, Yosuke Taniguchi  
Basso: ..... **Peter Koopj\***, Tetsuya Oi, Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe

## Orchestra [Natsumi Wakamatsu, leader]

Tromba (Trumpet): ..... Toshio Shimada  
Flauto traverso: ..... Kiyomi Suga  
Oboe/Oboe d'amore I: ..... Alfredo Bernardini  
Oboe/Oboe d'amore II: ..... Masamitsu San'nomiya  
Oboe III: ..... Yukari Maehashi  
Violino I: ..... Natsumi Wakamatsu, Yuko Araki, Paul Herrera  
Violino II: ..... Azumi Takada, Luna Oda, Kaori Toda  
Viola: ..... Yoshiko Morita, Amiko Watabe

## Continuo

Violoncello: ..... Hidemi Suzuki, Mime Yamahiro  
Contrabbasso: ..... Takashi Konno  
Fagotto: ..... Dona Agrell  
Cembalo: ..... Masaaki Suzuki, Naoya Otsuka  
Organo: ..... Naoko Imai

## **O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 20**

### **O eternity, thou thunderous word**

The cantata that Bach wrote for the first Sunday after Trinity, performed at the Leipzig service on 11th June 1724, marked the beginning of the largest musical project that the composer ever undertook: the 'chorale cantata year'. It would seem that Bach and his text author planned that, every Sunday for a whole year, the church service should feature a cantata that did not relate primarily to the gospel reading for that day but was associated instead with a well-known hymn. It was part of this plan that, in each case, the first strophe of the hymn should be heard as a large-scale movement for chorus with its original words and the melody that was current at the time, and that the final verse – likewise unchanged in text and melody – should be heard as a simple concluding chorale. The verses in between would normally be transformed into recitatives and arias. Bach's project was certainly undertaken with the consent of the Leipzig clergy; indeed, they may even have suggested the idea. The point of departure was a reflection upon traditions: in 1690 the pastor of St. Thomas's, Johann Benedikt Carpzov, had publicly announced that he would, as he had done the previous year, not only deliver a sermon based on the gospel for the day but also shed light upon a 'good, beautiful, old, evangelical and Lutheran song', and that the director of music, Johann Schelle (Bach's predecessor), had offered to present these hymns 'in attractive music, and to play them... before the sermon'. The immediate impulse, however, was provided by an anniversary: 200 years earlier, in 1524, the first hymn books of the new, evangelical church appeared; it seems certain that this historical connection would have been recognized in the orthodox Lutheran city of Leipzig with its important faculty of theology. Whoever provided the inspiration, however, Bach's 'chorale cantata year' became one of the most splendid and beautiful artistic tributes ever paid to the evangelical hymn.

It is to be regretted, though, that Bach's project was not taken through to its conclusion: with the performance of the much earlier cantata *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) at Easter 1725 the series of chorale cantatas breaks off abruptly, after the composition of forty works. The reasons for this are unknown, but fate may have played a part: on 31st January 1725 the Leipzig theologian Andreas Stübel (b. 1653) died

unexpectedly; it has been suggested that he was the author of the texts for Bach's chorale cantatas.

We have no evidence concerning the way Bach's chorale cantatas were received by the Leipzig congregation – but they must have earned widespread approbation because, after Bach's death, these were only works that the city of Leipzig asked to keep from his estate. Even during the time of Bach's successors in Leipzig, certain chorale cantatas were performed on numerous occasions.

In many respects Bach and his librettist must have started this cantata year as an experiment, as a spiritual adventure. There were no immediate artistic models; the project was a foray into unknown territory – the combination of the modern cantata style with traditional hymns for the congregation. Rarely has an artistic synthesis proved so rewarding. Bach and his poet must have been conscious of the balancing act that they were attempting, and seem to have undertaken to do full justice not only to their artistic ideals but also to the moral purpose of sacred music. And thus, in these cantatas, what was then referred to as 'popular', as universally comprehensible, comes especially to the fore. At a high level of artistry – and at the same time in an easily understood and unmistakable manner – the music illustrates the meaning of the text; words and music come together in a 'Gesamtkunstwerk' and, simultaneously, a 'musical sermon' in which the function of the music is vividly to convey and imprint the meaning of the text upon the listener.

The start of this cantata year on the first Sunday after Trinity did not correspond to the calendar of the church year, which begins of course with the first Sunday of Advent, four Sundays before Christmas. The reason for this can be found in biographical information: Bach had commenced his duties as cantor of St. Thomas's on the first Sunday after Trinity in 1723, and had correspondingly started his first Leipzig cantata year on that day, finishing it on Trinity Sunday in 1724. It follows that his second cantata year also, so to speak, 'overlapped' the church year. Nonetheless, the first Sunday after Trinity (two weeks after Whitsun) was not just 'any old day' in the church year: on the contrary, it marked the beginning of 'ordinary time' and thus divided the church year into two parts of roughly equal length.

The cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* (*O eternity, thou thunderous word*, the second to bear this name, after BWV 60,

written in 1723) began the year. It is a work in two parts comprising no less than eleven movements in total; the parts were performed before and after the sermon (which probably referred to the hymn). The textual basis of the cantata is the hymn of the same name by the important baroque poet Johann Rist (1607-1667). The text is a vivid and striking portrayal of the terror of eternal damnation that threatens the sinner, urges him to mend his ways and thereby also alludes to the gospel for that Sunday (Luke 16, verses 19-31), Jesus's parable of the rich man and the poor Lazarus: the rich man 'fared sumptuously every day', but Lazarus, the sick beggar, lay at his gate. Both men die. The rich man goes to hell, from where he sees Lazarus in Abraham's bosom. He suffers thirst in the flames of hell and asks in vain for water – and also asks in vain that his living brothers might be warned of the threat of suffering in hell. Jesus' parable is uncompromising: here are the evil rich, who have enjoyed their happiness in life; whilst there are the poor who have suffered on earth and who experience comfort and justice in heaven.

Bach's music refers to the situation at hand: the opening movement, with the first movement of the hymn 'O Ewigkeit, du Donnerwort' ('O eternity, thou thunderous word'), is constructed musically as a symbolic beginning in the manner of a French overture. The characteristic features of this form – which was developed by Jean-Baptiste Lully (1632-1687), court conductor of Louis XIV, originally as music to accompany the entry of the king – are a tripartite structure; the outer sections are a slow, ceremonial arrival march with more or less homophonic writing and clearly pointed, ceremonial rhythms, whilst the lively middle section is polyphonic, a fugue. Bach projects this formal model onto the hymn strophe, and his music thus tries to convey that a new cantata year is beginning, with the arrival of the hymn!

For all his artistic transformation of the hymn by means of the overture model, however, Bach does full justice to the text and its expression. The key-word 'Ewigkeit' ('eternity') is found everywhere, presented as 'extended' time in long-held notes, first of all by the three oboes in their accompanying lines to the string writing, then in the strings while the oboes take the lead, and finally – at the choral entry, with the hymn melody in the soprano – in a long pedal point in the basso continuo. In the lively middle section, the chorale is converted to 3/4-time. One aspect cannot be discerned from

the main theme, although chromatic elements in the counter-theme suggest it: this is music that deals with 'große Traurigkeit' ('great sorrow') in the context of the threats facing the sinful man for all eternity. In the concluding section, with the text 'Mein ganz erschrocken Herz erbebt' ('My terrified heart trembles'), both the instruments and the voices catch their breath, so to speak.

The recitative that follows (No. 2) and the tenor aria (No. 3) expand the depiction of the horrors of eternal misery, the aria with long note values as an image of 'Ewigkeit' ('eternity'), sighs in the form of reproachful figures, and violently 'blazing' coloraturas as an embodiment of the pains of hell which 'never cease to burn'. The bass recitative (No. 4) stresses the unending nature of eternal suffering, whilst the bass aria (No. 5), a movement that is musically most charming and features three oboes, confirms: 'Gott ist gerecht' ('God is just'). The alto aria that follows, an almost song-like piece with a long, meditative instrumental postlude, urges insistently: 'O Mensch, errette deine Seele' ('O man, save your soul'). The final chorale of the first part of the cantata, however, once again summarizes what threatens the sinner in terms of eternal torment, and what 'ewig' ('eternal') means in this context.

The theme of the second part of the cantata is the exhortation of the faithful. A trumpet signal begins the bass aria with which the Part II begins. 'Wacht auf, wacht auf, eh die Posaune schallt' ('Wake up before the trumpet sounds'; No. 8) and calls to mind the trumpet that will one day sound to signal the Last Judgement. The alto recitative (No. 9) urges us to change our ways, and likewise the alto and tenor duet 'O Menschenkind, hör auf geschwind, die Sünd und Welt zu lieben' ('Oh child of man, cease immediately from your love of sin and the world'; No. 10), with its vivid and flexible musical illustration of the text concerning 'Heulen und Zähneklappen' ('lamentations and chattering teeth'), of the rich man's torment and of the 'Tröpflein Wasser' ('the smallest drop of water') that he is not granted in the heat of the hell's misery. The final, eleventh strophe of Johann Rist's hymn ends with a simple, four-part setting (the same one that had concluded the first part of the cantata, in the seventh movement) in the form of a prayer: 'Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt!' ('Take me, Jesus, if you will, into the felicity of your tent').

## Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

### Christ our Lord came to the Jordan

Among the experimental features of the chorale cantata year was the first sign of a cyclical arrangement in the sequence of cantatas – although this remained confined to the first four works. In the introductory chorus of the first cantata, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20), Bach sets the hymn melody as a *cantus firmus* in the soprano; in the second, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2), he assigns it to the alto; in the third (the present cantata) he gives it to the tenor; and in the fourth, *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135), to the bass. Bach's method has a programmatic character: the motto is variety of artistic form. In the same way that he associated cantata and French overture form in the first cantata, here he combines the first strophe of the hymn ('Christ unser Herr zum Jordan kam' ('Christ our Lord came to the Jordan'), in an archaic, motet-like setting) with the extremely modern formal model of the violin concerto.

The cantata was written in 1724 for the feast of John the Baptist, celebrated annually on 24th June to commemorate Jesus' prophetic forerunner. The epithet 'the Baptist' refers to the events reported in Matthew 3, verses 13-17, when Jesus was baptized by John in the Jordan. This story is also the focus of the hymn by Martin Luther (1541, to a 15th-century melody) upon which this cantata is based. Luther provided the powerful, Dorian melody with a rather prosaic text that is heavily laden with theology – a text that must have seemed to some extent antiquated even in Leipzig in 1724. All the more important, therefore, was the meaningful reworking of the text by Bach's theological and poetic librettist, who transformed verses 2-6 into arias and recitatives; only the first and last strophes of the hymn remain true to the original text of Luther's poem.

To some extent the first movement represents the meeting of two epochs: the vocal writing, with its broadly paced *cantus firmus* in the tenor, is structurally reminiscent of motets from the fifteenth and sixteenth centuries. By contrast, the violin concerto was a genre that was then new and current. Bach assigned a quite individual and important rôle to the instruments: the movement is dominated by a stylized orchestral *ritornello* of the French type with *concertante* moments for the solo violin (or two solo violins: among Bach's

original materials there are two identical solo parts; it seems unlikely, though, that the part was really doubled in performance); the main violin solo episodes, however, are at first linked to the choral entries, but gradually assume larger proportions and greater independence as the movement progresses.

Of the remaining movements, special emphasis should be placed on the tenor aria 'Des Vaters Stimme ließ sich hören' ('The Father's voice has spoken'; No. 4). With two solo violins that constantly imitate each other, long stretches of the movement acquire the character of an instrumental trio, to be exact a gigue – a strongly stylized dance form that is often found as the last movement of suites and sonatas. The text is about the Trinity, the mystical combination of God, the Son and the Holy Ghost; and, indeed, the number 3 seems to play a special part in Bach's setting. Not only is the instrumental writing in three parts, but also the piece is in triple time – and markedly so: not only is the time signature 3/4, but also the crotchets are each divided into triplets so that, in practical terms, the result is 9/8. The form of the aria is rather unusual; its three solo sections are all variants of a single model that is presented in the opening and concluding *ritornellos*. The sequence that this creates – three different forms of the same musical substance – is evidently to be understood as a symbol of the Holy Trinity. One textual formulation requires some explanation to a modern audience: 'Der Geist erschien im Bild der Tauben' ('The Spirit appeared in the form of a dove'). In Matthew's gospel the text reads: 'And Jesus, when he was baptized, went up straightway out of the water: and lo, the heavens were opened unto him, and he saw the Spirit of God descending like a dove, and lighting upon him'. The Spirit of God – visualized in the form of a dove – seems also to have inspired the composer. In literature about Bach, the ascending violin figures at the beginning of the *ritornello* are sometimes interpreted as the beating of the dove's wings, and it is also pointed out that, with the words 'Der Geist erschien im Bild der Tauben' ('The Spirit appeared in the form of a dove'), the direction of these violin figures changes, as though the Spirit of God were descending from above.

The bass recitative 'Als Jesus dort nach seinen Leiden' ('When Jesus after his passion', No. 5) possesses theological gravitas; following the model of the hymn strophe upon



which it is based, it paraphrases the purpose of Jesus' mission – which is also a baptismal purpose – after Mark 16, verses 15-16: 'Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden; wer gläubet und getauft wird auf Erden, der soll gerecht und selig werden' ('Go into to all the world and teach all the gentiles, that whoever on earth believes and is baptized will be saved and be blessed'). The alto solo that follows, 'Menschen, glaubt doch dieser Gnade' ('Mankind, believe in this grace', No. 6), serves as a commentary upon this, a thoughtful but rather song-like aria which, for the sake of a direct correspondence of content, does without an instrumental prelude and begins straight away with the vocal part (this, too, is part of the 'experiment' that was the chorale cantata year). A richly and harmonically well balanced setting of the final verse of the hymn brings the cantata to an end.

## Was frag ich nach der Welt, BWV 94

### What do I ask of this world

Bach's chorale cantata for the ninth Sunday after Trinity in 1724 (6th August), is based on a hymn of the same name by Balthasar Kindermann (1664) with the melody 'O Gott, du frommer Gott' (Regensburg, 1675). Like the hymn, the re-working of the text by an unknown author relies upon the varied transformation of a single fundamental concept in the form of an antithesis: on one side we have the 'world', on the other the faithful Christian with his heartfelt love for Jesus. The cantata is a single rejection of the world. 'World' in this context means everything earthly, everything material, everything that is too human in terms of emotions and desires, of selfishness, ambition and the craving for ostentation, of the pursuit of profit, falseness and vanity. The text tells us that all of these earthly things are fragile and transient; salvation lies in Jesus, who embodies the peace of the soul, confidence and refuge, who guarantees true honour and genuine, inner richness.

Bach's cantata must have surprised the connoisseurs among the Leipzig congregation right from the first bars. Prefaced by a single continuo chord, the opening chorus begins with a virtuoso, unaccompanied flute solo; only after that does the rest of the orchestra join in, involving the solo flute in what might be termed a long and lively dialogue from which, however, the wind instrument constantly rises up with solo figurations. Amid this concert activity we hear the first

verse of the chorale, line by line, starting with the soprano (with the melody) and accompanied by relaxed, sometimes freely polyphonic and sometimes chordal writing for the alto, tenor and bass. It is evident from the flute parts of the works in the chorale cantata year that, from July 1724 onwards, Bach must have had access to an exceptionally talented flautist for whom, in the months that followed, he regularly composed unusually demanding music. The flute part in the alto aria 'Betörte Welt' ('Deluded world', No. 4), too, testifies to the remarkable virtuosity of this unknown player on an instrument that was then still a novelty; at the same time, however, it takes into account his capacity for artistic expression and challenges him with all sorts of harmonic deviations, with diminished and augmented intervals in the melody that allude to the words 'Betrug und falscher Schein' ('fraudulent and false') in the text.

Bach's innovations are many and varied. From a formal point of view, two movements are of especial interest: the tenor solo 'Die Welt sucht Ehr und Ruhm' ('The world seeks praise and fame', No. 3) and the bass recitative 'Die Welt bekümmert sich' ('The world is sore distressed', No. 5). In each case, Bach's text author has taken the original hymn verse in its entirety and has merely inserted his own, new lines of text between the originals, thereby further developing the concepts presented in the hymn strophe. Bach follows this alternation of original lines and new text on a musical level: the hymn lines are heard with the song melody in various forms, whilst the textual insertions are presented as free recitative declamation. In the tenor solo, the hymn lines are moreover embedded in an accompanying texture of two oboi d'amore, in the style of a pleasant, happy minuet, presumably as a characterization of the 'earthly' sphere. In the bass recitative, on the other hand, the hymn lines are weighed down by a chromatic bass line, an allusion to the key-words 'Kummer' ('grief'), 'Pein' ('pain'), 'leiden' ('suffer') and 'Traurigkeit' ('sadness').

After that, however, Bach again strikes a brighter note – first in a captivating tenor aria (No. 6) in which the voice illustrates 'Lust und Freud, das Blendwerk schöner Eitelkeit' ('delight and joy... illusions of contemptible vanity') with vigour and brilliant coloraturas, and then in the dance-like soprano aria 'Es halt es mit der blinden Welt' ('May he care about the blind world', No. 7) in which the oboe d'amore,

as so often with Bach, is used in accordance with its name, which is well suited to the words 'Ich will nur meinen Jesum lieben' ('I want only to love my Jesus'). The cantata ends with the last two verses of the hymn, in a simple four-part setting. The attractive major-key melody of the hymn may have contributed to the fact that the words of rejection of the earthly life in Bach's cantata are not presented in excessively gloomy tones, and to the fact that not a little of the splendour and liveliness of the 'world' is contained in the music. The brilliantly effective, worldly music that we find in the opening chorus and, for instance, the tenor aria could not have been written by someone who didn't also have a profound love for the world!

© Klaus Hofmann 2003

## PRODUCTION NOTES

### Omission (*tacet*) of the organ part in BWV 94

One problem that needs to be confronted in connection with a performance of the cantata BWV 94 is that of the *tacet* marking that appears in the organ part. Bach's own manuscript (P47) and the original parts (Bach-Archiv Leipzig) are extant, but only the first, third, fifth, sixth and eighth movements are present in the organ part, and the indication *tacet* (silent) appears in the remaining second, fourth and seventh movements. What is the significance of this omission of the organ – the instrument that would be expected to play the central rôle in the continuo group in the cantatas – from these movements?

The *tacet* marking appears in the organ parts of the cantatas in a total of sixteen works (BWV 5, 9, 14, 26, 33, 42, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 129, 130, 139 and 177). In the organ parts of these cantatas, it is only in the case of four works (BWV 26, 42, 95 and 130) that the *tacet* marking was added prior to 1725. In the case of the remaining twelve works, the marking is found if the cantatas were re-performed from 1732 onwards, or if the cantatas were actually composed after that date. This means that the *tacet* marking appears in the great majority of cases in or after 1732. In addition, with the exceptions of BWV 42 and BWV 95, the marking appears exclusively in the central movements of chorale cantatas, in sparsely textured music with very little use of *obbligato* instruments.

If the organ remains silent, we have to consider which harmony instrument should be used, or whether it is acceptable to dispense with a harmony instrument altogether. Looking at the *obbligato* instruments used in the sixteen cantatas referred to above, the organ is marked *tacet* in all the central movements in which flute solos are featured. *Tacet* markings also appear frequently, but not invariably, in pieces with solo parts for one or two oboes or violins. They also appear in as many as seventeen movements classified as examples of the *secco* aria (an aria sung with *obbligato* parts provided by the continuo alone) and recitative. Seen in this light, it is clearly impossible to avoid use of a harmony instrument in every case. The only two likely possibilities for a harmony instrument are a harpsichord or a lute.

Even assuming that the harpsichord or the lute should provide the harmony when the organ is silent, any marking to this effect generally dates from when the works were re-performed. We have to decide whether to follow the indication employed at the time of the first performance or that used when a particular cantata was re-performed. All we can do under these circumstances is to select what we consider to be the better alternative based on our taste and discrimination. As far as I am concerned, assuming that I am to have only a single chance to record this work, my choice will be based on the desire to impart the greatest possible variety to the musical expression. From this standpoint, I feel that greater variety will result from following Bach's indication in his later years and omitting the organ.

© Masaaki Suzuki 2003

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

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

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

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

Since making its recording debut in 1995, the Bach Collegium Japan has recorded extensively for BIS. The Bach cantata series has been received to high acclaim both in Japan and internationally. In 1999, the ensemble's recordings of both the *St. John Passion* and the *Christmas Oratorio* were nominated for awards by the British *Gramophone* magazine, and both were selected as the magazine's 'Recommended Recordings' of these two works. In 2000, the recording of the *St. John Passion* was awarded the top prize in the 18th and 19th-century choral music category at the Cannes Classical Awards (MIDEM 2000).

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

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

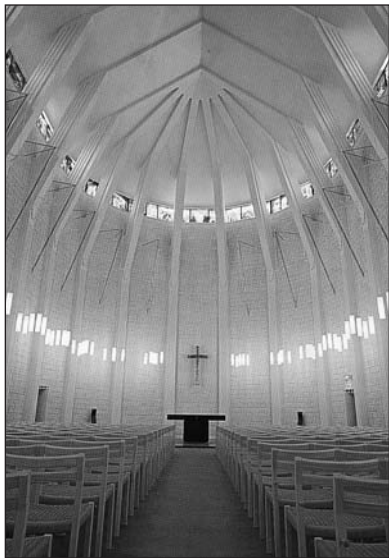
**Yukari Nonoshita**, soprano, was born in the Oh'ita prefecture, Japan. After graduating from the Tokyo National University of Fine Arts and Music, she continued her studies in France. Her teachers have included Hiroko Nakamura, Toshinari O'hashi, Mady Mesplé, Camille Maurane and Gérard Souzay, and she has won prizes in eminent competitions. Since making her debut at Rennes (as Cherubino in *The Marriage of Figaro*), she has sung numerous operatic rôles. Her repertoire ranges from medieval to modern music, with an emphasis on French, Spanish and Japanese songs. She has taken part in various world première performances.

**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.

**Jan Kobow** was born in Berlin and first studied the organ, then organ and conducting in Hanover. He took up his vocal studies in Hamburg under Sabine Kirchner and completed his training in 1999. In 1998 he won first prize at the 11th International Bach Competition in Leipzig. Jan Kobow performs with the world's foremost baroque music ensembles and conductors, and feels a strong attachment to German art songs of the romantic period, giving frequent recitals. He also appears as an opera singer and with the Himmlische Cantorey, of which he is a founder member.

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



**Kobe Shoin Women's University Chapel**

## O Ewigkeit, du Donnerwort, BWV 20

Die Kantate des Thomaskantors zum 1. Sonntag nach Trinitatis eröffnete im Leipziger Sonntagsgottesdienst am 11. Juni 1724 das größte von Bach jemals begonnene musikalische Projekt: die Choralkantaten-Jahrgang. Ein Jahr lang, so war es offenbar von Bach und seinem Textdichter geplant, sollte Sonntag für Sonntag im Hauptgottesdienst eine Kantate erklingen, die sich nicht primär auf das Evangelium des Tages, sondern auf ein wohlbekanntes Kirchenlied bezog. Der Plan schloß ein, daß die erste Strophe des Kirchenliedes jeweils im originalen Wortlaut und mit ihrer geläufigen Melodie als großangelegter Chorsatz, und die letzte Strophe ebenfalls in unveränderter Text- und Melodiegestalt als schlichter Schlußchoral erklingen sollte, während die dazwischen liegenden Strophen im Regelfall in Umichtung als Rezitative und Arien erscheinen würden. Bachs Vorhaben war zweifellos mit der Leipziger Geistlichkeit abgestimmt; ja, möglicherweise war der Anstoß dazu von dieser Seite erfolgt. Ausgangspunkt war wohl eine Besinnung auf Traditionen: 1690 hatte der Leipziger Thomaspastor Johann Benedikt Carpzow öffentlich angekündigt, er werde künftighin, wie schon im Vorjahr, außer seiner auf das Evangelium des Tages bezogenen Predigt jedesmal ein „gut, schön, alt, evangelisches und lutherisches Lied“ erklären; und der Musikdirektor Johann Schelle (Bachs Vorgänger) habe sich erboten, diese Lieder „in eine anmutige music zu bringen, und solche vor der Predigt ... hören zu lassen“. Der eigentliche Impuls aber kam wohl aus einem Jubiläum: 200 Jahre zuvor, 1524, waren die ersten Gesangbücher der neuen, evangelischen Kirche erschienen; gewiß war man sich im lutherisch-orthodoxen Leipzig mit seiner bedeutenden theologischen Fakultät dieses historischen Datums vollauf bewußt. Wer auch immer den entscheidenden Anstoß gegeben haben mag – der Choralkantaten-Jahrgang Bachs wurde zu der schönsten und großartigsten künstlerischen Würdigung, die dem evangelischen Kirchenlied je zuteil werden sollte.

Zu bedauern bleibt, daß der Jahrgang von Bach nicht zu Ende geführt wurde: Mit der Wiederaufführung der lange zuvor entstandenen Kantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) an Ostern 1725 bricht die Serie der Choralkantaten nach vierzig Werken unvermittelt ab. Die Gründe sind unbekannt und möglicherweise schicksalhafter Natur: Am 31.

Januar 1725 verstarb der Leipziger Theologe Andreas Stübel (\*1653) eines plötzlichen Todes; es wird vermutet, daß er der Textdichter der Bachschen Choralkantaten war.

Wir haben keinerlei Berichte darüber, wie Bachs Choralkantaten-Jahrgang von den Leipziger Gottesdienstbesuchern aufgenommen wurde; aber er muß breite Anerkennung gefunden haben. Denn nach dem Tode Bachs erwarb die Stadt aus dem Nachlaß des Thomaskantors als einzigen ebendiesigen Jahrgang. Und noch unter den Leipziger Amtsanfolgern Bachs wurden einzelne Choralkantaten immer wieder aufgeführt.

Für Bach und seinen Textdichter muß der Kantatenjahrgang in vieler Hinsicht als ein Experiment begonnen haben, als geistiges Abenteuer. Künstlerisch aktuelle Vorbilder gab es nicht; es war ein Vorstoß auf unbekanntes Terrain: Es ging um die Verbindung von moderner Kantatenkunst mit dem traditionellen Gemeindelied. Selten war eine künstlerische Synthese so fruchtbar. Bach und sein Textdichter müssen sich des Balanceakts bewußt gewesen sein und scheinen sich vorgenommen zu haben, nicht nur der Kunst, sondern gleichermaßen dem Predigtzweck der Kirchenmusik gerecht zu werden. Und so kommt in diesen Kantaten in besonderer Weise das – wie man damals sagte – „Populare“, das Allgemeinverständliche, zum Zuge. Die Musik verdeutlicht auf hohem künstlerischen Niveau und dabei leicht- und unmißverständlich, was der Text sagt; Wort und Ton vereinigen sich zu einem „Gesamtkunstwerk“ und zugleich zu einer „musikalischen Predigt“, in der es die Aufgabe der Musik ist, das, was der Text sagt, den Hörern eindringlich nahezubringen und einzuprägen.

Der Beginn des neuen Kantatenjahrgangs mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis entsprach nicht dem Kalendarium des Kirchenjahrs, das ja mit dem 1. Advent, vier Sonntage vor Weihnachten, beginnt. Der Grund liegt in biographischen Daten: Bach hatte sein Thomaskantorenamt 1723 am 1. Sonntag nach Trinitatis angetreten und dementsprechend seinen ersten Leipziger Kantatenjahrgang mit diesem Tag begonnen und am Trinitatis-Sonntag 1724 beschlossen. In der Folge lag auch der zweite Kantatenjahrgang sozusagen „quer“ zum Kirchenjahr. Dennoch war der 1. Sonntag nach Trinitatis (zwei Wochen nach Pfingsten) im Kirchenjahr nicht „irgendein“ Datum; vielmehr leitete er die sogenannte „festlose Zeit“ ein und teilte damit das Kirchenjahr in zwei etwa gleichlange Abschnitte.

Die Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (die zweite dieses Titels nach der 1723 entstandenen Kantate BWV 60) eröffnete den Jahrgang: ein nicht weniger als elf Sätze umfassendes Werk in zwei Teilen, aufgeführt vor und nach der Predigt (die wahrscheinlich auf das Kirchenlied Bezug nahm). Die Textgrundlage der Kantate ist das gleichnamige Lied des bedeutenden Barockdichters Johann Rist (1607-1667). Der Text malt plastisch und drastisch die Schrecken ewiger Verdammnis aus, die dem Sünder drohen, ermahnt zur Umkehr und spielt dabei auch an auf das Evangelium des Sonntags, Lukas 16, Vers 19-31, das Gleichnis Jesu vom reichen Mann und vom armen Lazarus: Der reiche Mann lebt „herrlich und in Freuden“, Lazarus aber liegt als kranker Bettler vor der Tür seines Hauses. Beide sterben. Der Reiche fährt in die Hölle und sieht von dort im Himmel Lazarus in Abrahams Schoß. Er leidet Durst in den Flammen der Hölle und bittet vergebens um Wasser, vergebens auch darum, daß man seine noch lebenden Brüder warmen möge vor der drohenden Höllepein. Jesu Gleichnis kennt keinen Kompromiß: Hie die Bösen, die Reichen, die ihr Glück im Leben empfangen haben, dort aber die Armen, die auf Erden gelitten haben und im Himmel Trost und Gerechtigkeit erfahren.

Bachs Musik bezieht sich auf die aktuelle Situation: Der Eingangssatz mit der ersten Strophe des Liedes „O Ewigkeit, du Donnerwort“ ist musikalisch als symbolisches Eröffnungstück gestaltet, nämlich als Französische Ouverture. Die Merkmale dieser von Jean-Baptiste Lully (1632-1687), dem Hofkapellmeister Ludwigs XIV., in der französischen Hofmusik einst zum Einzug des Königs entwickelten Form bestehen in einer dreiteiligen Anlage, bei der die Rahmenabschnitte als feierlicher langsamer Einzugsmarsch in mehr oder weniger homophonem Satz und scharf pointiert zeremoniösem Rhythmus erscheinen, während der Mittelteil sich in lebhafter Bewegung polyphon als Fugato darstellt. Bach projiziert dieses Formmodell auf die Kirchenliedstrophe, und seine Musik will damit sagen: Es beginnt ein neuer Kantatenjahrgang, und das Kirchenlied zieht ein!

Freilich: bei aller kunstvollen Überformung des Kirchenliedes durch das Ouverturen-Modell bleibt Bach dem Text und seiner Aussage nichts schuldig. Allenthalben ist das Stichwort „Ewigkeit“ präsent, dargestellt als „gedehnte“ Zeit in lang ausgehaltenen Noten, zunächst in den drei Oboen mit ihren Begleitstimmen zum Streichersatz, dann in den

Streichern, während nunmehr die Oboen das Geschehen anführen, schließlich, beim Choresinsatz (mit der Kirchenliedmelodie im Sopran), in einem langen Orgelpunkt im Basso continuo. In dem bewegten Mittelteil wechselt der Choral in den Dreivierteltakt. Das Hauptthema läßt es nicht anhen, aber die Chromatik des Gegenthemas deutet es an, und der Chorpast hebt es hervor: Von „großer Traurigkeit“ angesichts der Bedrohungen des sündigen Menschen in jener Ewigkeit ist die Rede. Der abschließende Schlußteil mit dem Text „Mein ganz erschrocken Herz erbebt“ läßt Instrumenten und Singstimmen gleichsam den Atem stocken.

Das folgende Rezitativ (Nr. 2) und die Arie des Tenors (Nr. 3) malen die Schrecken ewiger Qual weiter aus, die Arie mit langen Noten als Bild der „Ewigkeit“, Seufzern in Form von vorhaltartigen Figuren und dazu heftig „flammenden“ Koloraturen zur Vergegenwärtigung der „ewig brennenden“ Höllepein. Das Baß-Rezitativ (Nr. 4) betont die Unendlichkeit des ewigen Leidens; und die anschließende Baß-Arie (Nr. 5), ein klanglich besonders reizvoller Satz mit drei Oboen, bekräftigt: „Gott ist gerecht“. Die folgende Alt-Arie, ein fast liedhaftes Stück mit einem langen, meditativen Nachspiel der Instrumente, mahnt eindringlich „O Mensch, errette deine Seele“. Der Schlußchoral des ersten Kantatenteils aber fällt noch einmal zusammen, was dem Sünder an ewiger Marter droht und was dabei „ewig“ bedeutet.

Ermahnung der Gläubigen – das ist das Thema des zweiten Teils der Kantate. Ein Trompetensignal eröffnet die Baß-Arie zu Beginn des zweiten Teils, „Wacht auf, wacht auf, eh die Posaene schallt“ (Nr. 8), und gemahnt damit an die Posaene, die dermaleinst zum Jüngsten Gericht erschallen wird. Zur Umkehr mahnt das Rezitativ des Alts (Nr. 9) und auch das Duett von Alt und Tenor, „O Menschenkind, hör auf geschwind, die Sünd und Welt zu lieben“ (Nr. 10), mit seiner eindringlichen und plastischen musikalischen Illustration des Textes vom „Heulen und Zähneklappen“, von der Qual des reichen Mannes und von dem „Tröpflein Wasser“, das diesem nicht gewährt wird in der Hitze der Höllepein. Die letzte, elfte Strophe des Ristschen Liedes beschließt mit einem schlichten vierstimmigen Satz (demselben, der schon mit der siebten Strophe den ersten Kantatenteil abgeschlossen hatte) die Kantate als Gebet: „Nimm da mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt!“.

## Christ unser Herr zum Jordan kam, BWV 7

Zu den experimentellen Zügen des Chorkantaten-Jahrgangs zählt ein Ansatz zu zyklischer Gestaltung der Kantatenfolge, der allerdings auf die ersten vier Werke beschränkt blieb: Bach legt im Eingangsschor der ersten Kantate, *O Ewigkeit, du Donnerwort* (BWV 20), die Liedmelodie als Cantus firmus in den Sopran; in der zweiten, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (BWV 2), verlegt er sie in den Alt, in der dritten, unserer Kantate, in den Tenor und in der vierten, *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135), in den Baß. Bachs Verfahren hat programmatischen Charakter: Vielfalt der künstlerischen Gestaltung lautet die Devise. Und wie er in der ersten Kantate Choral und Französische Ouvertüre miteinander verknüpft hatte, so verbindet er nun in unserer Kantate die erste Strophe des Liedes „Christ unser Herr zum Jordan kam“ in einer archaisierenden motettischen Bearbeitung mit dem höchst modernen Satzmodell eines Violinkonzerts.

Die Kantate entstand 1724 zum Fest Johannes des Täufers, das alljährlich am 24. Juni begangen wurde zum Gedenken an den prophetischen Wegbereiter Jesu. Der Beiname „der Täufer“ bezieht sich auf das bei Matthäus 3, Vers 13-17, berichtete Ereignis, daß Jesus sich von Johannes im Jordan taufen ließ. An diesen Bericht knüpft auch das von Martin Luther 1541 zu einer Melodie des 15. Jahrhunderts gedichtete Lied an, das unserer Kantate zugrunde liegt. Luther hat der kraftvollen dorischen Melodie einen wenig poetischen und mit viel Theologie befrachteten Text unterlegt, der auch sprachlich in Leipzig im Jahre 1724 schon einigermaßen antiquiert gewirkt haben mag; um so wichtiger war hier die vermittelnde Umdichtung durch Bachs theologisch-poetischen Gewährsmann. Er formte die Strophen 2-6 in Arien- und Rezitativtexte um; nur die erste und die letzte Strophe des Liedes blieben im Originalwortlaut der Lutherschen Dichtung erhalten.

Im Eingangssatz begegnen sich gewissermaßen die Epochen: Der Vokalsatz mit dem breit mensurierten Cantus firmus im Tenor erinnert in seiner Satzstruktur an Motetten des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Violinkonzert dagegen ist eine der damals neuen, aktuellen Gattungen. Bach hat den Instrumenten eine ganz eigene, bedeutende Rolle zugewiesen: Es dominiert im Satzverlauf ein französisch stilisiertes Orchesterritornell mit konzertanten Einsprengeln der Solo-

violine (oder zweier Soloviolen: in Bachs Originalstimmen gibt es zwei identische Solopartien; es ist allerdings zu bezweifeln, daß der Part in Doppelbesetzung ausgeführt wurde); die eigentlichen Soloepisoden des Violinparts aber sind zunächst mit den Choresätzen verbunden, dehnen sich dann allerdings im Verlauf des Satzes zunehmend aus und verselbständigen sich.

Von den Folgesätzen ist besonders die Tenorarie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (Nr. 4) hervorzuheben. Der Satz trägt mit seinen beiden beständig einander imitierenden Soloviolen auf weite Strecken den Charakter eines instrumentalen Trios, und zwar einer Gigue, jenes stark stilisierten Tanztypus, der häufig Suiten und Sonaten beschließt. Der Text handelt von der Trinität, von der mystischen Dreieinigkeit von Gottvater, Sohn und Heiligem Geist; und tatsächlich scheint die Zahl drei in Bachs Vertonung eine besondere Rolle zu spielen. Nicht nur ist der Instrumentalpart dreistimmig, auch die Taktart ist dreiteilig, und zwar potenziert dreiteilig: die Taktvorschrift lautet 3/4, doch sind die Viertel jeweils in drei Triolenachtel unterteilt, so daß sich als Bewegungsform praktisch ein 9/8-Takt ergibt. Ganz ungewöhnlich ist die Form der Arie, deren drei Soloabschnitte sich sämtlich als Varianten eines einzigen, im Eingangs- und Schlußritornell dargestellten Satzmodells erweisen; die so entstehende Abfolge von drei verschiedenen Ausprägungen derselben musikalischen Substanz ist offensichtlich als Symbol der göttlichen Dreieinigkeit zu verstehen. – Eine Textwendung bedarf wohl heute der Erläuterung: „Der Geist erschien im Bild der Tauben“. Bei Matthäus heißt es: „Und da Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf aus dem Wasser; und siehe, da tat sich der Himmel auf über ihm. Und er sah den Geist Gottes gleich als eine Taube herabfahren und über ihn kommen.“ Der Geist Gottes, verbildlicht in Gestalt einer Taube – das scheint auch Bach inspiriert zu haben: In der Bach-Literatur werden die aufsteigenden Violinfiguren des Ritornellbeginns gelegentlich als Flügelschläge jener Taube gedeutet, auch wird darauf hingewiesen, daß bei den Worten „Der Geist erschien im Bild der Tauben“ die Richtung der Violinfiguren sich umkehrt, sich der Geist Gottes gleichsam von oben herabsenkt.

Theologisches Gewicht hat das Baß-Rezitativ „Als Jesus dort nach seinen Leiden“ (Nr. 5), das nach dem Vorbild der zugrundeliegenden Liedstrophe den Missionsbefehl Jesu –

der zugleich ein „Taufbefehl“ ist – paraphrasiert (nach Markus 16, Vers 15): „Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden; wer gläubet und getauft wird auf Erden, der soll gerecht und selig werden.“ Das folgende Alt-Solo „Menschen, glaubt doch dieser Gnade“ (Nr. 6) schließt sich als Kommentar an, eine gedankenvolle, dabei eher liedhafte Arie, die, um des direkten inhaltlichen Anschlusses willen auf ein Instrumentalvorspiel verzichtet und gleich mit dem Vokalpart beginnt (auch dies ein Beitrag zum „Experiment“ Choralkantaten-Jahrgang). – Ein reich und ausgewogen harmonisierter schlichter Satz zu der Schlußstrophe des Liedes beschließt die Kantate.

### **Was frag ich nach der Welt, BWV 94**

Bachs Choralkantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis 1724, dem 6. August des Jahres, liegt das gleichnamige Lied von Balthasar Kindermann (1664) auf die Melodie „O Gott, du frommer Gott“ (Regensburg 1675) zugrunde. Wie das Kirchenlied, so beruht auch die für Bachs Vertonung von einem unbekanntem Bearbeiter geschaffene Umdichtung auf der vielfältigen Variation eines einzigen Grundgedankens in der Form einer Antithese: Auf der einen Seite steht die „Welt“, auf der anderen Seite der gläubige Christ in seiner innigen Liebe zu Jesus. Die Kantate ist eine einzige Absage an die Welt. „Welt“ bedeutet dabei alles Irdische, alles Materielle, alles Allzumenschliche an Gefühlen und Begierden, an Eigen-, Ehr- und Prunksucht, an Gewinnstreben, Falschheit und Eitelkeit. All dies Irdische ist zerbrechlich und vergänglich, belehrt uns der Text; das Heil liegt in Jesus, er ist Inbegriff der Ruhe der Seele, der Zuversicht und Zuflucht, gewährt wahre Ehre und wirklichen, inneren Reichtum.

Bachs Kantate muß die Kenner unter den Leipziger Gottesdienstbesuchern gleich mit den ersten Takten überrascht haben. Der Eingangsschor beginnt, eingeleitet nur von einem Continuo-Akkord, mit einem unbegleiteten virtuoson Flötensolo; erst dann gesellt sich das Orchester hinzu und verwickelt sozusagen die Flöte in einen langen und lebhaften Dialog, aus dem das Blasinstrument jedoch immer wieder mit Solifiguration hervortritt. In dieses Konzertgeschehen hinein erklingt zeilenweise die erste Choralstrophe, angeführt vom Sopran mit der Liedmelodie und begleitet in aufgelockertem, teils frei polyphonem, teils akkordischem Satz von Alt, Tenor und Baß. Wie sich in den Flötenpartien des Choralkantaten-Jahrgangs abzeichnet, muß Bach von Juli 1724 an über einen

außerordentlich tüchtigen Flötisten verfügt haben, dem er auch in den folgenden Monaten immer wieder ungewöhnlich anspruchsvolle Aufgaben stellte. Auch die Flötenpartie der Alt-Arie „Betörte Welt“ (Nr. 4) zeugt von der ungewöhnlichen Virtuosität des unbekanntem Spielers auf dem damals noch neuartigen Instrument, rechnet aber zugleich auch mit seiner Ausdruckskunst und fordert ihm mit allerhand harmonischen Ausweichungen verminderte und übermäßige Melodieintervalle ab, mit denen die Musik anspielt auf die Textworte „Betrug und falscher Schein“.

Bachs Innovationen sind vielfältig. In formaler Hinsicht ziehen zwei Sätze besonderes Interesse auf sich: das Tenor-Solo „Die Welt sucht Ehr und Ruhm“ (Nr. 3) und das Baß-Rezitativ „Die Welt bekümmert sich“ (Nr. 5). Für beide Sätze hat Bachs Textbearbeiter jeweils die gesamte originale Liedstrophe übernommen und lediglich zwischen die ursprünglichen Textzeilen neue, eigene Verse eingeschaltet, die das in der Liedstrophe Gesagte weiter ausführen. Bach folgt nun diesem Wechsel zwischen Originalzeilen und neuem Text auf musikalischer Ebene: Die Liedzeilen erklingen auf die variierte Liedmelodie, die eingeschobenen Textbestandteile dagegen in freier Rezitativdeklamation. In dem Tenor-Solo sind die Liedzeilen außerdem eingebettet in einen Begleitsatz von zwei Oboi d’amore, der als lieblich-heiteres Menuett stilisiert ist, wohl zur Charakterisierung der „weltlichen“ Sphäre. Im Rezitativ des Basses dagegen sind die Liedzeilen jeweils mit einem lastenden chromatischen Baßgang unterlegt als Anspielung auf die Stichworte „Kummer, „Pein“, „leiden“, „Traurigkeit“.

Danach aber schlägt Bach wieder hellere Töne an: zuerst in einer mitreißenden Tenor-Arie (Nr. 6), in der die Singstimme schwingvoll und in glänzenden Koloraturen weltliche „Lust und Freud, das Blendwerk schwarzer Eitelkeit“ illustriert; dann in der tänzerischen Sopran-Arie „Es halt es mit der blinden Welt“ (Nr. 7), in der die Oboe d’amore, wie so oft bei Bach, ihrem Namen gemäß eingesetzt ist, passend zu den Worten „Ich will nur meinen Jesum lieben“. – Die Kantate schließt mit den beiden letzten Strophen des Kirchenlieds in schlechtem vierstimmigen Satz. Die liebliche Dur-Melodie des Liedes mag das Ihre dazu beigetragen haben, daß Bach in seiner Kantate die Worte der Diesseitsentsagung nicht in allzu düstere Töne gefaßt und zugleich nicht eben wenig vom Glanz und der Lebendigkeit der „Welt“ in seine Musik ein-



bezogen hat. So strahlende, effektvolle, diessseitige Musik wie die des Eingangschors und auch etwa der Tenor-Arie kann wohl niemand schreiben, der nicht auch die Welt von Herzen liebt!

© Klaus Hofmann 2003

## ANMERKUNGEN ZU DIESER EINSPIELUNG

### Über das Schweigen (*tacet*) der Orgelstimme in BWV 94

Ein Problem, welches im Zusammenhang mit einer Aufführung der Kantate BWV 94 auftritt, ist die *tacet*-Angabe in der Orgelstimme. Bachs eigenes Manuskript (P 47), sowie die Originalstimmen sind vorhanden (Bach-Archiv Leipzig), aber in der Orgelstimme sind lediglich die Sätze 1, 3, 5, 6 und 8 aufgeführt, die verbleibenden Sätze 2, 4 und 7 sind mit der Angabe *tacet* versehen. Was hat es mit dem Weglassen der Orgel in diesen Sätzen auf sich – dem Instrument, dem man normalerweise die zentrale Rolle der Continuo-Gruppe in den Kantaten zuordnen würde?

Die *tacet*-Angabe in der Orgelstimme kommt insgesamt in sechzehn Kantaten vor (BWV 5, 9, 14, 26, 33, 42, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 129, 130, 139 und 177). Nur in vier Werken (BWV 26, 42, 95 und 130) wurde der *tacet*-Vermerk vor 1725 vorgenommen. In den übrigen zwölf Kantaten findet man diese Angabe erst nach einer eventuellen Wiederaufführung nach 1732 oder dadurch, dass das Werk tatsächlich erst nach diesem Zeitpunkt geschrieben wurde. Das bedeutet, dass der Großteil dieser *tacet*-Angaben erst aus der Zeit in oder nach dem Jahr 1732 stammen. Darüber hinaus, mit Ausnahme von BWV 42 und BWV 95, findet man den Vermerk ausschließlich in den zentralen Sätzen der Chorkantaten mit sparsam textierter Musik und wenig Verwendung der obligaten Instrumente.

Wenn die Orgel tatsächlich schweigt, muss überlegt werden, welches andere Harmonieinstrument zu verwenden ist oder ob nicht sogar ganz darauf verzichtet werden kann. Wenn man die oben angeführten sechzehn Kantaten betrachtet, fällt auf, dass die Orgel in allen zentralen Sätzen *tacet* hat, in denen Flöten solos, in manchen Fällen auch Soloparts für ein oder zwei Oboen oder Violinen vorkommen. Das Orgeltacet tritt auch in jenen Sätzen auf, die als Beispiele der

*secco*-Arie (und Rezitativ) klassifiziert werden (eine Arie mit obligaten Stimmen, nur begleitet vom Continuo). Unter diesem Aspekt ist die Verwendung eines Harmonieinstrumentes unumgänglich. Die sich daraus ergebenden einzig möglichen Instrumente sind Cembalo oder Laute.

Auch wenn Cembalo und Laute den Harmonieanteil übernehmen, wenn die Orgel schweigt, so stammt doch jede auf diesen Effekt hindeutende Anmerkung aus der Zeit, als die Kantaten wiederaufgeführt wurden. Wir müssen uns also entscheiden, ob wir den Anweisungen der ersten Aufführung oder jenen, die bei einer Wiederaufführung entstanden, folgen. Wir können lediglich die Alternative wählen, die unserem Geschmack und Urteilsvermögen entspricht. Was mich betrifft, so habe ich vermutlich nur ein einziges Mal die Chance, dieses Werk einzuspielen und wähle daher aus dem Bedürfnis heraus, dem musikalischen Ausdruck die größtmögliche Vielfalt zu verleihen, welche sich aus Bachs späteren Anweisungen ergibt, indem er die Orgel schweigen lässt.

© Masaaki Suzuki 2003

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

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereint Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Pro-

gramm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evozieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

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

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

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

**Masaaki Suzuki** wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet

Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

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

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

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 tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

**Jan Kobow** (Tenor) wurde in Berlin geboren und studierte Orgel und Dirigieren in Hannover, später bis 1999 auch Ge-

sang bei Sabine Kirchner in Hamburg. 1998 gewann er den ersten Preis beim 11. Internationalen Bach-Wettbewerb in Leipzig. Jan Kobow tritt mit den berühmtesten Barockensembles und Dirigenten der Welt auf, fühlt sich aber auch sehr mit dem deutschen Kunstlied der Romantik verbunden, was er in regelmäßigen Soloabenden demonstriert. Ebenso tritt er als Opernsänger und mit der Himmlischen Cantorey auf, zu deren Gründungsmitgliedern er gehört.

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



## O Ewigkeit, du Donnerwort BWV20 (Ô éternité, mot étourdissant)

La cantate écrite par Bach pour le premier dimanche après la Trinité – jouée à l’office à Leipzig le 11 juin 1724, marqua le début du plus grand projet musical jamais entrepris par le compositeur: « l’année des cantates sur un choral ». Il semblerait que Bach et son auteur de textes projetèrent que, pour chaque dimanche de toute une année, l’office renferme une cantate qui ne soit pas premièrement reliée au texte de l’évangile du jour mais associée plutôt à un cantique bien connu. Il entraînait dans le plan que, dans chaque cas, la première strophe du cantique soit entendue comme un grand mouvement pour chœur avec ses mots originaux et la mélodie courante à l’époque et que la strophe finale – au texte et à la mélodie inchangés – soit entendue comme un simple choral final. Les strophes intermédiaires seraient normalement transformées en récitatifs et arias. Le projet de Bach fut certainement commencé avec l’assentiment du clergé de Leipzig; il pourrait même en avoir suggéré l’idée. Le point de départ fut une réflexion sur les traditions: en 1690, le pasteur de St-Thomas, Johann Benedikt Carpoz, avait annoncé publiquement qu’à l’exemple de l’année précédente, il prêcherait non seulement sur l’évangile du jour mais qu’il jetterait aussi de la lumière sur un « bon chant évangélique et luthérien, beau et vieux » et que le directeur de la musique, Johann Schelle (le pré-prédécesseur de Bach), avait offert de présenter ces hymnes « dans une musique attrayante et de les jouer... avant le sermon ». L’impulsion immédiate fut cependant fournie par un anniversaire: les premiers livres de cantiques de la nouvelle Eglise évangélique sortirent 200 ans plus tôt, en 1524; il semble certain que ce lien historique aurait été reconnu dans la ville luthérienne orthodoxe de Leipzig avec son importante faculté de théologie. Peu importe qui a fourni l’inspiration, il reste que « l’année des cantates sur un choral » de Bach devint l’un des hommages artistiques les plus splendides et les plus ravissants jamais attribués au cantique évangélique.

Il est cependant regrettable que le projet de Bach ne fût pas mené à sa fin: avec l’exécution de la beaucoup plus ancienne cantate *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4) à Pâques 1725, la série de cantates sur un choral est brusquement interrompue après la composition de quarante œuvres. On ignore le pourquoi de cet état de choses mais le destin pourrait avoir

apporté sa contribution: le 31 janvier 1725, le théologien de Leipzig Andreas Stübel (né en 1653) mourut subitement; on a suggéré qu'il fût l'auteur des textes des cantates sur un choral de Bach.

Nous n'avons pas d'évidence quant à la réception faite aux cantates sur un choral de Bach par les fidèles de Leipzig – mais elles ont dû être appréciées un peu partout parce qu'après la mort de Bach, elles furent les seules œuvres de sa succession que la ville de Leipzig demanda à garder. Même du temps des successeurs de Bach à Leipzig, certaines cantates sur un choral furent données à de nombreuses occasions.

Sur plusieurs aspects, Bach et son librettiste ont dû commencer cette année de cantates comme une expérience, une sorte d'aventure spirituelle. Il n'existait pas de modèle artistique immédiat; le projet était une incursion en territoire inconnu – l'alliage du style de cantate moderne et des cantiques traditionnels pour les fidèles. Une synthèse artistique s'est rarement révélée si réussie. Bach et son poète ont dû être conscients de l'acte d'équilibre auquel ils s'attaquaient et semblent avoir rendu entière justice non seulement à leur idéaux artistiques mais aussi au but moral de la musique sacrée. Et ainsi, dans ces cantates, ce qu'on appelle « populaire », universellement compréhensible, fut mis particulièrement en évidence. Sur un haut niveau artistique – et en même temps dans une manière facilement compréhensible et immanquable – la musique illustre la signification du texte; paroles et musique s'unissent dans une *Gesamtkunstwerk* (œuvre commune d'art) et, en même temps, en un « sermon musical » où la fonction de la musique est nettement de transmettre à l'auditeur la signification du texte et de l'imprimer en lui.

Le début de cette année de cantates, le premier dimanche après la Trinité, ne correspondait pas au calendrier de l'année liturgique qui commence évidemment le premier dimanche de l'aveil, soit quatre dimanches avant Noël. Un renseignement biographique en fournit la raison: Bach était entré en fonction comme cantor de St-Thomas le premier dimanche après la Trinité en 1723 et il avait donc commencé sa première année de cantates de Leipzig ce jour-là, la finissant le dimanche de la Trinité en 1724. Il s'ensuit que sa seconde année de cantates recouvrit aussi, pour ainsi dire, l'année liturgique. Quoique qu'il en soit, le premier dimanche après la Trinité (deux semaines après la Pentecôte) n'était pas seule-

ment « un dimanche ordinaire » dans l'année liturgique: au contraire, il marquait le début du dit « temps ordinaire » et divisait ainsi l'année liturgique en deux parties d'une longueur à peu près égale.

La cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* (*Ô éternité, mot étourdissant*), la seconde à partir ce nom après le BWV 60 datant de 1723) commence l'année. C'est une œuvre en deux parties comprenant un total de onze mouvements; les parties furent jouées avant et après le sermon (qui se référait probablement au cantique). La base textuelle de la cantate est l'hymne du même nom par l'important poète baroque Johann Rist (1607-1667). Le texte est un portrait vivant et frappant de la terreur de la damnation éternelle qui menace le pécheur, le presse die changer de chemin et fait ainsi aussi allusion à l'évangile du ce dimanche (Lc 16, 19-31), la parabole de Jésus de l'homme riche et du pauvre Lazare: le riche « vivait chaque jour dans le faste » mais Lazare, le mendiant malade, gisait devant le portail. Les deux moururent. Le riche va à l'enfer d'où il voit Lazare dans le sein d'Abraham. Il souffre de la soif dans les flammes de l'enfer et demande en vain de l'eau – il demande aussi en vain que ses frères vivants soient avertis de la menace de la souffrance en enfer. La parabole de Jésus est sans compromis: d'un côté les mauvais riches, qui ont eu leur joie dans la vie; de l'autre les pauvres qui ont souffert sur la terre et qui jouissent du confort et de la justice au ciel.

La musique de Bach se réfère à la situation sous la main: le mouvement d'ouverture, avec le premier mouvement de l'hymne *O Ewigkeit, du Donnerwort* (*Ô éternité, mot étourdissant*), est construit musicalement comme un début symbolique à la manière d'une ouverture française. Le trait caractéristique de cette forme – développée par Jean-Baptiste Lully (1632-1687), chef d'orchestre à la cour de Louis XIV, d'abord comme musique pour accompagner l'entrée du roi – est une structure tripartite; les sections extérieures sont lentes, une marche solennelle d'arrivée à l'écriture plus ou moins homophone et aux rythmes cérémoniels pointés, tandis que la section intermédiaire animée est polyphonique, une fugue. Bach projette ce modèle formel sur une strophe du cantique et sa musique essaie ainsi de transmettre qu'une nouvelle année de cantates commence avec l'arrivée du cantique!

Malgré toute sa transformation artistique du cantique au moyen du modèle de l'ouverture, Bach rend toutefois entière

justice au texte et à son expression. Le mot-clé «Ewigkeit» («éternité») se trouve partout, présenté en augmentation dans des notes tenues, d'abord aux trois hautbois dans leur accompagnement à l'écriture des cordes, puis aux cordes tandis que les hautbois prennent la tête et finalement – à l'entrée du choral, avec la mélodie de l'hymne au soprano – dans une longue pédale à la basse continue. Dans l'animée section intermédiaire, le choral se plie aux mesures à 3/4. Un aspect ne peut pas être discerné du thème principal, quoique des éléments chromatiques dans la réponse le suggèrent: voici de la musique qui traite de la «Grosse Traurigkeit» («grande peine») dans le contexte des menaces auxquelles le pécheur fait face pendant toute l'éternité. Dans la section terminale au texte «Mein ganz erschrocken Herz erbebt» («Mon cœur tremble de terreur»), on dirait que les instruments et les voix «retiennent leur souffle».

Le récitatif qui suit (no 2) et l'aria de ténor (no 3) développent l'image des horreurs de la misère éternelle, l'aria avec de longues valeurs de notes comme une image de l'«Ewigkeit» («éternité»), des soupirs sous la forme de figures de reproches et des coloraturas violemment «flamboyantes» comme une personnification des peines de l'enfer «ewig brennenden» («flammes qui ne s'éteindront jamais»). Le récitatif de basse (no 4) souligne la nature infinie de la souffrance éternelle tandis que l'aria de basse (no 5), un mouvement musicalement très charmant mettant en vedette trois hautbois, confirme: «Gott ist gerecht» («Dieu est toute justice»). L'aria d'alto qui suit, une pièce qui ressemble à une chanson avec un long postlude instrumental méditatif, presse avec insistance: «O Mensch, errette deine Seele» («Ô homme, sauve ton âme»). Le choral final de la première partie de la cantate résume cependant encore une fois ce qui menace le pécheur en termes de tourment éternel et ce qu'«ewig» («éternel») veut dire dans ce contexte.

Le thème de la seconde partie de la cantate est l'exhortation du fidèle. Un appel de trompette entonne l'aria de basse avec laquelle la seconde partie commence, «Wacht auf, wacht auf, eh die Posaune schallt» («Réveillez-vous avant que ne sonne la trompette»; no 8) et rappelle le trombone qui, un jour, sonnera le signal du Jugement dernier. Le récitatif d'alto (no 8) nous presse de nous convertir, de même que le duo d'alto et ténor «O Menschenkind, hör auf geschwind, die Sünd und Welt zu lieben» («Ô humanité, cesse immédiate-

ment ton amour du péché et du monde»; no 10), avec ses illustrations vivantes et musicalement souples du texte concernant «Heulen und Zähneklappen» («lamentations et grincements de dents»), du tourment du riche et de la «Tröpflein Wasser» («la toute petite goutte d'eau») qui ne lui est pas accordée dans la chaleur de la fournaise de l'enfer. La onzième et dernière strophe du cantique de Johann Rist se termine avec un arrangement simple à quatre voix (le même qui avait terminé la première partie de la cantate, dans le septième mouvement) sous la forme d'une prière: «Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt!» («Prends-moi, Seigneur Jésus, si cela te plaît, dans la félicité de ta tente»).

## Christ unser Herr zum Jordan kam BWV 7

### Le Christ notre Seigneur est venu au Jourdain

Parmi les traits expérimentaux de l'année des cantates sur un choral, le premier était l'arrangement cyclique dans la suite des cantates – quoique cela resta confiné aux quatre premières œuvres. Dans le chœur introductif de la première cantate, *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20, Bach place la mélodie du cantique comme cantus firmus au soprano; dans la seconde, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* BWV 2, il l'assigne à l'alto; dans la troisième (la cantate actuelle), la donne au ténor; et dans la quatrième, *Ach Herr, mich armen Sünder*, BWV 135, à la basse. La méthode de Bach a un caractère à programme; le mot d'ordre est la variété dans la forme artistique. De la même manière qu'il associa cantate et forme d'ouverture française dans la première cantate, il allie ici la première strophe du cantique («Christ unser Herr zum Jordan kam») / «Le Christ notre Seigneur est venu au Jourdain») dans un arrangement archaïque de motet au modèle formel extrêmement moderne du concerto pour violon.

La cantate fut écrite en 1724 pour la fête de saint Jean le Baptiste célébrée annuellement le 24 juin pour rappeler le prophète précurseur de Jésus. L'épithète «le Baptiste» se réfère aux événements rapportés dans Matthieu 3, versets 14-17 quand Jésus fut baptisé par Jean dans le Jourdain. Cette narration est aussi le centre d'intérêt du cantique de Martin Luther (1541, sur une mélodie du 15<sup>e</sup> siècle) qui est à la base de cette cantate. Luther fournit l'énergique mélodie dorienne avec un texte plutôt prosaïque lourdement chargé de théologie – un texte qui dut sembler en quelque sorte vieillot même

à Leipzig en 1724. Le remaniement significatif du texte par le librettiste théologien et poète de Bach est ainsi d'autant plus important; il transforma les strophes 2-6 en arias et récitatifs; seules les première et dernière strophes du cantique restèrent comme dans le texte original du poème de Luther.

Le premier mouvement représente jusqu'à un certain point la rencontre de deux époques: avec son *cantus firmus* largement mesuré au ténor, la structure de l'écriture vocale rappelle les motets des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Par contraste, le concerto pour violon était un genre alors nouveau et courant. Bach assigna un rôle individuel et important aux instruments: le mouvement est dominé par une ritournelle orchestrale stylisée du type français aux moments concertante pour le violon solo (ou deux violons soli: deux parties solos identiques se trouvent dans le matériel original de Bach; il semble cependant improbable que la partie fut réellement doublée en exécution); les principaux épisodes du violon solo sont cependant d'abord reliés aux entrées du choral mais ils assument graduellement des proportions plus larges et une plus grande indépendance au cours du mouvement.

Des mouvements restants, une attention spéciale devrait être dirigée vers l'aria de ténor «Des Vaters Stimme liess sich hören» («La voix du Père se fit entendre»; no 4). Avec deux violons soli qui s'imitent constamment, de longues parties du mouvement acquièrent le caractère d'un trio instrumental, d'une gigue pour être exact – une forme de danse fortement stylisée trouvée souvent comme dernier mouvement de suites et de sonates. Le texte traite de la Sainte Trinité, la combinaison mystique de Dieu le Père, du Fils et du Saint Esprit; et, vraiment, le nombre 3 semble occuper une place spéciale dans l'arrangement de Bach. Non seulement l'écriture instrumentale est-elle à trois voix mais la pièce est aussi en trois temps – et de façon remarquable: non seulement le chiffre est 3/4 mais encore les noires sont chacune divisées en trioles de sorte que le résultat, en termes pratiques, est 9/8. La forme de l'aria est inhabituelle; ses trois sections solos sont toutes des variations d'un seul modèle présenté dans les ritournelles d'ouverture et de fin. La suite ainsi créée – trois formes différentes de la même substance musicale – doit évidemment être comprise comme un symbole de la Sainte Trinité. Une formulation textuelle nécessite quelques explications pour un auditeur moderne: «Der Geist erschien im Bild der Tauben» («L'Esprit apparut sous la forme d'une colombe»). Dans

l'évangile de saint Matthieu, le texte se lit ainsi: « Aussitôt baptisé, Jésus remonta de l'eau; et voici que les cieux s'ouvrirent: il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui ». L'Esprit de Dieu – visualisé sous la forme d'une colombe – semble aussi avoir inspiré le compositeur. Dans la littérature sur Bach, les figures ascendantes au violon au début de la ritournelle sont parfois interprétées comme le battement des ailes d'une colombe et il est aussi souligné que, avec les paroles «Der Geist erschien im Bild der Tauben» («L'Esprit apparut sous la forme d'une colombe»), la direction de ces figures au violon change, comme si l'Esprit de Dieu descendait vraiment d'en haut.

Le récitatif de basse «Als Jesus dort nach seinen Leiden» («Quand Jésus après sa passion», no 5) possède une gravité théologique; suivant le modèle de la strophe du cantique sur lequel il repose, il paraphrase le but de la mission de Jésus – qui est aussi un but baptismal – d'après Marc 16, versets 15-16: «Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden; wer glaubet und getauft wird auf Erden, der soll gerecht und selig werden» («Allez par le monde entier, proclamez la Bonne Nouvelle à toute la création. Celui qui croira et sera baptisé, sera sauvé»). Le solo d'alto qui suit, «Menschen, glaubt doch dieser Gnade» («Humanité, crois donc en cette grâce», no 6), sert de commentaire sur cela, une aria pensive mais chantante qui, pour favoriser la correspondance directe de contenu, se passe de prélude instrumental et commence *illico* avec la partie vocale (ceci aussi fait partie de «l'expérience» qu'était l'année des cantates sur un choral). Un arrangement riche et harmoniquement bien équilibré de la strophe finale du cantique mène la cantate à sa fin.

## Was frag ich nach der Welt BWV94 Qu'est-ce que je demande à ce monde

La cantate de Bach sur un choral pour le 9<sup>e</sup> dimanche après la Trinité en 1724 (6 août) repose sur un hymne du même nom de Balthasar Kindermann (1664) sur la mélodie «O Gott, du frommer Gott» (Regensburg, 1675). Comme le cantique, le remaniement du texte par un auteur inconnu repose sur la transformation variée d'un seul concept fondamental dans la forme d'une antithèse: d'un côté on a le «monde», de l'autre le chrétien fidèle avec son amour sincère pour Jésus. La cantate est un unique rejet du monde. Le «monde» dans ce contexte signifie tout ce qui est terrestre, matériel, trop humain

en termes d'émotions et de désirs, égoïsme, ambition et exigence d'ostentation, poursuite du profit, fausseté et vanité. Le texte nous dit que toutes ces choses terrestres sont fragiles et éphémères; le salut se trouve en Jésus qui concrétise la paix de l'âme, la confiance et le refuge, qui garantit l'honneur véritable et l'authentique richesse intérieure.

La cantate de Bach a dû surprendre les connaisseurs de l'assemblée des fidèles de Leipzig dès les premières mesures. Préfacé par un unique accord au continuo, le chœur d'ouverture commence avec un solo virtuose de flûte sans accompagnement; ce n'est qu'après lui que le reste de l'orchestre entre, entraînant la flûte solo dans ce qui pourrait être appelé un long dialogue animé duquel, cependant, l'instrument à vent s'élève constamment avec des figurations solos. Dans cette activité de concert, on entend la première strophe du choral, ligne par ligne, commençant au soprano (avec la mélodie) et accompagnée par une écriture détendue, parfois librement polyphonique et parfois d'accords pour alto, ténor et basse. Il est évident à partir des parties de la flûte dans les œuvres de l'année de cantates sur un choral qu'à partir de juillet 1724, Bach dut disposer d'un flûtiste exceptionnellement doué pour lequel, les mois suivants, il composa régulièrement de la musique exceptionnellement difficile. La partie de flûte dans l'aria d'alto «*Betörte Welt*» («*Monde victime d'illusions*», no 4) aussi atteste de la virtuosité remarquable du flûtiste inconnu sur un instrument qui était encore une nouveauté; en même temps cependant, elle prend en considération sa capacité d'expression artistique et le met au défi avec toutes sortes de déviations harmoniques, avec des intervalles diminués et augmentés dans la mélodie faisant allusion aux paroles «*Betrug und falscher Schein*» («*tromperie et apparence fausse*») du texte.

Les innovations de Bach sont nombreuses et variées. Deux mouvements sont particulièrement intéressants du point de vue de la forme: le solo de ténor «*Die Welt sucht Ehr und Ruhm*» («*Le monde recherche l'honneur et la renommée*», no 3) et le récitatif de basse «*Die Welt bekümmert sich*» («*Le monde se fait du souci*», no 5). Dans chaque cas, l'auteur du texte de Bach a pris la strophe originale du cantique dans son entité et a seulement inséré ses propres lignes nouvelles de texte entre les originales, développant ainsi les concepts présentés dans la strophe du cantique. Bach suit cette alternance de lignes originales et de texte nouveau sur un

niveau musical: les lignes du cantique sont entendues avec la mélodie du chant sous diverses formes tandis que les insertions textuelles sont présentées comme une déclamation récitée libre. Dans le solo pour ténor, les lignes du cantique sont de plus enchâssées dans une texture accompagnatrice de deux hautbois d'amour, dans le style d'un menuet heureux et plaisant, présumément une caractérisation de la sphère «*terrestre*». Dans le récitatif pour basse, d'un autre côté, les lignes du cantique sont appesanties par une ligne chromatique à la basse, une allusion aux mots-clés «*Kummer*» («*Souci*»), «*Pein*» («*peine*»), «*leiden*» («*souffrir*») et «*Traurigkeit*» («*tristesse*»).

Après cela cependant, Bach frappe une note plus claire – d'abord dans une captivante aria pour ténor (no 6) où la voix illustre «*Lust und Freud, das Blendwerk schönöder Eitelkeit*» («*ravissement et joie, ... ces allusions de méprisante vanité*») avec vigueur et de brillantes coloraturas, et ensuite dans l'aria dansante pour soprano «*Es halt es mit der blinden Welt*» («*Qu'il prenne soin du monde aveugle*») où le hautbois d'amour, comme si souvent chez Bach, est utilisé en accord avec son nom qui convient bien aux paroles «*Ich will nur meinen Jesum lieben*» («*Je veux n'aimer que mon Jésus*»). La cantate se termine avec les deux dernières strophes du cantique en simple arrangement à quatre voix. L'attrayante mélodie du cantique en tonalité majeure pourrait avoir contribué au fait que les paroles de rejet de la vie terrestre dans la cantate de Bach ne sont pas présentées sur des notes excessivement sombres et au fait que beaucoup de la splendeur et l'animation du «*monde*» est contenu dans la musique. La musique du monde à effet brillant, trouvée dans le chœur initial et, par exemple, dans l'aria pour ténor, ne pourrait pas avoir été écrite par quelqu'un qui n'aurait pas aussi sincèrement aimé le monde !

© Klaus Hofmann 2003

### Omission (*tacet*) de la partie d'orgue dans le BWV 94

Un problème auquel on doit faire face en rapport avec une exécution de la cantate BWV 94 est celui de l'indication *tacet* qui apparaît dans la partie d'orgue. Le propre manuscrit de Bach (P 47) et les parties originales (Archives Bach, Leipzig) sont conservés mais seuls les premier, troisième, cinquième, sixième et huitième mouvements sont présents dans la partie d'orgue et l'indication *tacet* (silencieux) apparaît dans les autres second, quatrième et septième mouvements. Quelle est la signification de cette omission de l'orgue – l'instrument qui devrait occuper la place centrale dans le groupe de continuo des cantates – dans ces mouvements ?

L'indication *tacet* apparaît dans les parties d'orgue des cantates dans un total de seize œuvres (BWV 5, 9, 14, 26, 33, 42, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 129, 130, 139 et 177). Dans les parties d'orgue de ces cantates, l'indication *tacet* ne fut ajoutée avant 1725 que dans quatre des cas (BWV 26, 42, 95 et 130). Dans les douze autres œuvres, l'indication est trouvée si les cantates furent rejouées à partir de 1732 ou si elles furent en fait composées après cette date. Cela signifie que l'indication *tacet* apparaît dans la grande majorité des cas de l'an 1732 ou après. De plus, à l'exception des BWV 42 et 95, l'indication apparaît exclusivement dans les mouvements centraux des cantates sur des chorals, dans de la musique à la texture clairsemée avec usage très limité d'instruments obligés.

Si l'orgue reste silencieux, on doit considérer quel instrument harmonique devrait être utilisé ou s'il est acceptable de ne pas en avoir du tout. Vu les instruments obligés utilisés dans les seize cantates mentionnées ci-dessus, l'orgue est marqué *tacet* dans tous les mouvements centraux renfermant des solos de flûte. Les indications *tacet* apparaissent aussi fréquemment, mais non pas invariablement, dans des pièces avec des parties solos pour un ou deux hautbois ou violons. On les trouve aussi dans jusqu'à 17 mouvements considérés comme des exemples de l'*aria secca* (une aria chantée avec des parties obligées fournies par le continuo seul) et du récitatif. Vu sous ce jour, il est nettement impossible d'éviter l'emploi d'un instrument harmonique dans chaque cas. Les

deux seules possibilités d'instrument harmonique sont un clavecin ou un luth.

En admettant que le clavecin ou le luth devrait fournir l'harmonie quand l'orgue se tait, toute indication à cet effet date généralement de la seconde exécution des œuvres. Nous devons décider de suivre soit l'indication employée au moment de la première exécution ou celle utilisée quand une cantate en particulier fut rejouée. Tout ce que nous pouvons faire dans ces circonstances est de choisir ce que nous croyons être la meilleure solution en nous basant sur notre goût et notre jugement. En ce qui me concerne, vu que je n'aurai qu'une seule chance d'enregistrer cette œuvre, mon choix tombera sur le désir de transmettre la plus grande variété possible à l'expression musicale. A partir de cette opinion, je trouve qu'une plus grande variété est obtenue en suivant la seconde indication de Bach et en omettant l'orgue.

© Masaaki Suzuki 2003

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

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



renforce les nuances verbales de la langue allemande.

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

En plus de donner un grand nombre de concerts au Japon, l'ensemble se produit souvent en outre-mer. Depuis son apparition au festival de musique de St-Florent-le-Vieil, l'ensemble s'est présenté régulièrement à des festivals de musique en Israël et partout en Europe. Au cours de l'année Bach en 2000, la formation fut invitée aux festivals de musique de Santiago en Espagne, Bach de Leipzig en Allemagne et Melbourne en Australie. Ses concerts à ces trois occasions furent couronnés de succès et vus comme le sommet de ces festivals. Au Japon, le CBJ fut présenté comme les artistes principaux de la série "Bach 2000" au Suntory Hall à Tokyo.

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

**Masaaki Suzuki** est né à Kobe et il a commencé à jouer comme organiste d'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il a aussi étudié le clavecin dans le groupe de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweenlinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fré-

quents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout au Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique de Tokyo. Il reçut en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

Tout en travaillant comme claveciniste et organiste soliste, il fonda en 1990 le Collegium Bach du Japon avec lequel il s'engagea dans une série d'exécutions des cantates sacrées de J.S. Bach. Il a fait de nombreux enregistrements, lançant des disques enthousiasmants d'œuvres vocales et instrumentales sur étiquette BIS dont la série en cours de l'intégrale des cantates sacrées de Bach. Comme claveciniste, il enregistre l'œuvre complet de Bach pour clavecin.

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

**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 Windsor. Il entra ensuite au cheur de l'église St-Georges à Munsor. Il étudia 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'orchestre experts en musique ancienne.

**Jan Kobow**, ténor, est né à Berlin et a d'abord étudié l'orgue, puis l'orgue et la direction à Hanovre. Il reprit ses études vocales à Hambourg auprès de Sabine Kirchner et il termina ses études en 1999. En 1998, il remporta le premier prix au 11<sup>e</sup>

Concours international Bach à Leipzig. Jan Kobow joue avec les meilleurs ensembles de musique baroque et chefs d'orchestre du monde; il aime particulièrement les chansons allemandes de la période romantique et il donne fréquemment des récitals. Il se produit également comme chanteur d'opéra et avec la Himlische Cantorey dont il est un membre fondateur.

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.



# O Ewigkeit, du Donnerwort (O eternity, thou thunderous word), BWV 20

## Erster Teil

### 1. [CORO]

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
O Anfang sonder Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
Ich weiß vor großer Traurigkeit  
Nicht, wo ich mich hinwende.  
Mein ganz erschrocken Herz erbebt,  
Daß mir die Zung am Gaumen klebt.

### 2. RECITATIVO *Tenor*

Kein Unglück ist in aller Welt zu finden,  
Das ewig dauernd sei:  
Es muß doch endlich mit der Zeit einmal verschwinden.  
Ach! aber ach! die Pein der Ewigkeit hat nur kein Ziel;  
Sie treibet fort und fort ihr Marterspiel,  
Ja, wie selbst Jesus spricht,  
Aus ihr ist kein Erlösung nicht.

### 3. ARIA *Tenor*

Ewigkeit, du machst mir bange,  
Ewig, ewig ist zu lange!  
Ach, hier gilt fürwahr kein Scherz.  
Flammen, die auf ewig brennen,  
Ist kein Feuer gleich zu nennen;  
Es erschrickt und bebt mein Herz,  
Wenn ich diese Pein bedenke  
Und den Sinn zur Höllen lenke.

### 4. RECITATIVO *Baß*

Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual  
So viele Jahr, als an der Zahl  
Auf Erden Gras, am Himmel Sterne wären;  
Gesetzt, es sei die Pein so weit hinausgestellt,  
Als Menschen in der Welt  
Von Anbeginn gewesen,  
So wäre doch zuletzt  
Derselben Ziel und Maß gesetzt:

## Part One

### 1. [CHORUS]

O eternity, thou thunderous word,  
O sword that pierces the soul,  
O beginning without end!  
O eternity, time without time,  
I do not know whither to turn  
In the face of this great sorrow.  
My terrified heart trembles  
So that my tongue sticks to the roof of my mouth.

### 2. RECITATIVO *Tenor*

There is no sorrow in the entire world  
Which lasts for eternity:  
One day it will finally disappear in the course of time.  
Oh! But alas! The pain of eternity has no end;  
The torment just goes on and on,  
Just as Jesus said himself,  
Beyond eternity there is no salvation.

### 3. ARIA *Tenor*

Eternity, you frighten me,  
Eternity is too long!  
This is certainly no joke.  
Flames that never cease to burn,  
No other fire can compare;  
My heart is terrified and trembles,  
When I reflect on this pain  
And steer my thoughts towards hell.

### 4. RECITATIVO *Bass*

Imagine if the torments of the damned were to last  
For as many years as the sun  
Of grass on earth and stars in the heavens;  
Imagine that the pain were to stretch as widely  
As people in the world  
Have been from the beginning,  
Then there would be  
An end and measure:

Sie müßte doch einmal aufhören.  
Nun aber, wenn du die Gefahr,  
Verdammt! tausend Millionen Jahr  
Mit allen Teufeln ausgestanden,  
So ist doch nie der Schluß vorhanden;  
Die Zeit, so niemand zählen kann,  
Fängt jeden Augenblick  
Zu deiner Seelen ewgem Ungelück  
Sich stets von neuem an.

#### 5. ARIA *Baß*

Gott ist gerecht in seinen Werken:  
Auf kurze Sünden dieser Welt  
Hat er so lange Pein bestellt;  
Ach wollte doch die Welt dies merken!  
Kurz ist die Zeit, der Tod geschwind,  
Bedenke dies, o Menschenkind!

#### 6. ARIA *Alt*

O Mensch, errette deine Seele,  
Entfliehe Satans Sklaverei  
Und mache dich von Sünden frei,  
Damit in jener Schwefelhöhle  
Der Tod, so die Verdammten plagt,  
Nicht deine Seele ewig nagt.  
O Mensch, errette deine Seele!

#### 7. CHORAL

Solang ein Gott im Himmel lebt  
Und über alle Wolken schwebt,  
Wird solche Marter währen:  
Es wird sie plagen Kält und Hitz,  
Angst, Hunger, Schrecken, Feu'r und Blitz  
Und sie doch nicht verzehren.  
Denn wird sich enden diese Pein,  
Wenn Gott nicht mehr wird ewig sein.

### Zweiter Teil

#### 8. ARIA *Baß*

Wacht auf, wacht auf, verloren Schafe,  
Ermuntert euch vom Sündenschlafe

It would have sometime to cease.  
But now, when you, the damned person,  
Have endured a thousand million years  
Of suffering with all the devils,  
Yet the end is never at hand;  
Time, which no one can reckon,  
Begins again at each moment.  
To the eternal grief of your soul  
It begins ever anew.

#### 5. ARIA *Bass*

God is just in all his dealings:  
For the brief transgressions of this world  
He has ordained lasting suffering;  
Would that the world should recognize this!  
Time is short, death is quick,  
Reflect upon this, child of man!

#### 6. ARIA *Alto*

O man, save your soul,  
Flee from the slavery of Satan  
And free yourself from sin,  
So that in that sulphurous cave  
Death, which plagues the damned,  
Does not forever gnaw your soul.  
O man, save your soul!

#### 7. CHORALE

As long as a God lives in heaven  
And hovers above the clouds,  
Such torments will continue:  
Cold and heat shall plague them,  
Fear, hunger, terror, fire and lightning  
And they will not be weakened.  
For this torment will only end  
If God ceases to be eternal.

### Part Two

#### 8. ARIA *Bass*

Wake up, wake up, lost sheep,  
Awaken yourselves from the sleep of sin

Und bessert euer Leben bald!  
Wacht auf, eh die Posaune schallt,  
Die euch mit Schrecken aus der Gruft  
Zum Richter aller Welt vor das Gerichte ruft!

**9. RECITATIVO** *Alt*

Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt,  
Pracht, Hoffart, Reichtum, Ehr und Geld;  
Bedenke doch  
In dieser Zeit annoch,  
Da dir der Baum des Lebens grünet,  
Was dir zu deinem Friede dienet!  
Vielleicht ist dies der letzte Tag,  
Kein Mensch weiß, wenn er sterben mag.  
Wie leicht, wie bald  
Ist mancher tot und kalt!  
Man kann noch diese Nacht  
Den Sarg vor deine Türe bringen.  
Drum sei vor allen Dingen  
Auf deiner Seelen Heil bedacht!

**10. DUETTO. ARIA** *Alt, Tenor*

O Menschenkind,  
Hör auf geschwind,  
Die Sünd und Welt zu lieben,  
Daß nicht die Pein,  
Wo Heulen und Zähnklaappen sein,  
Dich ewig mag betriben!  
Ach spiegle dich am reichen Mann,  
Der in der Qual  
Auch nicht einmal  
Ein Tröpflein Wasser haben kann!

**11. CHORAL**

O Ewigkeit, du Donnerwort,  
O Schwert, das durch die Seele bohrt,  
O Anfang sonder Ende!  
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,  
Ich weiß vor großer Traurigkeit  
Nicht, wo ich mich hinwende.  
Nimm du mich, wenn es dir gefällt,  
Herr Jesu, in dein Freudenzelt!

And hasten to better your way of life!  
Wake up before the trumpet sounds,  
Which summons you, terrified, from the grave  
To the judge of the world to judgement!

**9. RECITATIVE** *Alto*

O man, forgo the pleasure of this world,  
Splendour, vanity, riches, honour and gold;  
Consider though  
At the present time,  
While the tree of life is green,  
What brings peace to you!  
Perhaps this is the final day,  
No man knows when he will die.  
How easily, how soon  
Many become dead and cold!  
This very night they may  
Deliver a coffin to your door.  
Hence before all things keep  
The salvation of your soul in mind.

**10. DUET. ARIA** *Alto, Tenor*

O child of man,  
Cease immediately  
From your love of sin and the world,  
So that the torment  
Where there are lamentations and chattering teeth  
Does not forever distress you!  
Reflect upon the wealthy man  
Who in his torment  
Never once  
Has received the smallest drop of water!

**11. CHORALE**

O eternity, thou thunderous word,  
O sword that pierces the soul,  
O beginning without end!  
O eternity, time without time,  
I do not know whither to turn  
In the face of this great sorrow.  
Take me, Jesus, if you will,  
Into the felicity of your tent!

# Christ unser Herr zum Jordan kam (Christ our Lord came to the Jordan), BWV 7

## 12 1. [CORO]

Christ unser Herr zum Jordan kam  
Nach seines Vaters Willen,  
Von Sankt Johannis die Taufe heißt,  
Sein Werk und Amt zu erfüllen;  
Da wollt er stiften uns ein Bad,  
Zu waschen uns von Sünden,  
Ersäufen auch den bittern Tod  
Durch sein selbst Blut und Wunden;  
Es galt ein neues Leben.

## 13 2. ARIA *Baß*

Merkt und hört, ihr Menschenkinder,  
Was Gott selbst die Taufe heißt.  
Es muß zwar hier Wasser sein,  
Doch schlecht Wasser nicht allein.  
Gottes Wort und Gottes Geist  
Tauft und reiniget die Sünder.

## 14 3. RECITATIVO *Tenor*

Dies hat Gott klar  
Mit Worten und mit Bildern dargetan,  
Am Jordan ließ der Vater offenbar  
Die Stimme bei der Taufe Christi hören;  
Er sprach: Dies ist mein lieber Sohn,  
An diesem hab ich Wohlgefallen,  
Er ist vom hohen Himmelsthron  
Der Welt zugut  
In niedriger Gestalt gekommen  
Und hat das Fleisch und Blut  
Der Menschenkinder angenommen;  
Den nehmet nun als euren Heiland an  
Und höret seine teuren Lehren!

## 15 4. ARIA *Tenor*

Des Vaters Stimme ließ sich hören,  
Der Sohn, der uns mit Blut erkaufte,  
Ward als ein wahrer Mensch getauft.  
Der Geist erschien im Bild der Tauben,  
Damit wir ohne Zweifel glauben,

## 1. [CHORUS]

Christ our Lord came to the Jordan  
In accordance with his Father's will,  
And received baptism from Saint John,  
In order to fulfil his mission;  
He wanted to establish a bath for us,  
To wash us from our sins,  
To drink down our bitter death  
In his own blood and wounds;  
Giving new life.

## 2. ARIA *Bass*

Regard, children of mankind,  
What God himself called baptism.  
True, there must be water here,  
But water alone is not sufficient.  
God's word and the Holy Spirit  
Baptize and purify sinners.

## 3. RECITATIVE *Tenor*

This God has shown  
In words and images.  
At the Jordan the Father revealed  
With his voice at the baptism of Christ.  
He spoke: This is my beloved Son,  
In whom I am well pleased.  
He has come from heaven's high throne  
To help the world,  
Descended in humble form,  
The flesh and blood of the children of men  
He has assumed.  
Accept him as your saviour  
And listen to his precious teaching!

## 4. ARIA *Tenor*

The Father's voice has spoken,  
The Son, who bought us with his blood,  
Was baptized as very man.  
The Spirit appeared in the form of a dove,  
So that we should truly believe

Es habe die Dreifaltigkeit  
Uns selbst die Taufe zubereit'.

**16** 5. RECITATIVO *Baß*

Als Jesus dort nach seinen Leiden  
Und nach dem Auferstehn  
Aus dieser Welt zum Vater wollte gehn,  
Sprach er zu seinen Jüngern:  
Geht hin in alle Welt und lehret alle Heiden,  
Wer glaubet und getauft wird auf Erden,  
Der soll gerecht und selig werden.

**17** 6. ARIA *Alt*

Menschen, glaubt doch dieser Gnade,  
Daß ihr nicht in Sünden sterbt,  
Noch im Höllenpfehl verderbt!  
Menschenwerk und -heiligkeit  
Gilt vor Gott zu keiner Zeit.  
Sünden sind uns angeboren,  
Wir sind von Natur verloren;  
Glaub und Taufe macht sie rein,  
Daß sie nicht verdammlich sein.

**18** 7. CHORAL

Das Aug allein das Wasser sieht,  
Wie Menschen Wasser gießen,  
Der Glaub allein die Kraft versteht  
Des Blutes Jesu Christi,  
Und ist für ihm ein rote Flut  
Von Christi Blut gefärbet,  
Die allen Schaden heilet gut  
Von Adam her geerbet,  
Auch von uns selbst begangen.

That it was the Trinity  
That prepared baptism for us.

**5. RECITATIVE** *Bass*

When Jesus after his passion  
And after the resurrection  
Wished to leave this world and return to the Father,  
He spoke to his disciples:  
Go into to all the world and teach all the gentiles,  
That whoever on earth believes and is baptized  
Will be saved and be blessed.

**6. ARIA** *Alto*

Mankind, believe in this grace,  
So that you do not die in sin,  
Nor rot in hell's foul mire!  
Human works and holiness  
Count for nothing before God's throne.  
We are born into sin,  
We are lost by our own nature;  
Faith and baptism cleanse them  
And save them from perdition.

**7. CHORALE**

The eye alone sees the water,  
As people pour the water,  
Faith alone perceives the power  
Of the blood of Jesus Christ,  
And is for him the red flood  
That is dyed by Christ's blood,  
That heals all the faults  
Which Adam has bequeathed us  
As well as those we have caused ourselves.

---

## Was frag ich nach der Welt (What do I ask of this world), BWV 94

**19** 1. [CORO]

Was frag ich nach der Welt  
Und allen ihren Schätzen  
Wenn ich mich nur an dir,  
Mein Jesu, kann ergötzen!

**1. [CHORUS]**

What do I ask of this world  
And all its treasures,  
If I can solely amuse myself  
With you, my Jesus?

Dich hab ich einzig mir  
Zur Wollust fürgestellt,  
Du, du bist meine Ruh:  
Was frag ich nach der Welt!

## **20** 2. ARIA *Baß*

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten  
Der bald verschwindet und vergeht,  
Weil sie nur kurze Zeit besteht.  
Wenn aber alles fällt und bricht,  
Bleibt Jesus meine Zuversicht,  
An dem sich meine Seele hält.  
Darum: was frag ich nach der Welt!

## **21** 3. RECITATIVO [& CHORAL] *Tenor*

Die Welt sucht Ehr und Ruhm  
Bei hochehrhabnen Leuten.  
Ein Stolzer baut die prächtigsten Paläste,  
Er sucht das höchste Ehrenamt,  
Er kleidet sich aufs beste  
In Purpur, Gold, in Silber, Seid und Samt.  
Sein Name soll für allen  
In jedem Teil der Welt erschallen.  
Sein Hochmuts-Turm  
Soll durch die Luft bis an die Wolken dringen,  
Er trachtet nur nach hohen Dingen  
Und denkt nicht einmal dran,  
Wie bald doch diese gleiten.  
Oft bläset eine schale Luft  
Den stolzen Leib auf einmal in die Gruft,  
Und da verschwindet alle Pracht,  
Wormit der arme Erdenwurm  
Hier in der Welt so grossen Staat gemacht.  
Acht! solcher eitler Tand  
Wird weit von mir aus meiner Brust verbannt.  
Dies aber, was mein Herz  
Vor anderm rühmlich hält,  
Was Christen wahren Ruhm und rechte Ehre gibet,  
Und was mein Geist,  
Der sich der Eitelkeit entreißt,  
Anstatt der Pracht und Hoffart liebet,  
Ist Jesus nur allein,

I have envisioned  
Only you as my delight,  
You, you are my peace:  
What do I ask of this world.

## 2. ARIA *Bass*

The world is like smoke and shadow,  
Which rapidly disappears and vanishes,  
For it lasts but a short time.  
But if everything falls to pieces,  
Jesus will be my hope,  
To whom my soul will keep.  
Therefore: what do I ask of the world?

## 3. RECITATIVE [& CHORALE] *Tenor*

The world seeks praise and fame  
Among prominent people.  
A proud man builds magnificent palaces,  
He seeks the highest offices,  
He dresses most finely,  
In purple, gold, in silver, silk and velvet.  
His name should resound  
In every part of the world.  
His tower of pride  
Must penetrate through the air to the clouds,  
His mind is only on lofty matters  
And thinks not even once of  
How soon these things vanish.  
Often foul air blows  
Proud flesh suddenly to the grave,  
And all splendour vanishes  
Of which this poor earthly worm  
Made so much fuss here in the world.  
Ah! May such vanity  
Be banished far from my breast.  
However, what my heart  
Primarily is proud of,  
To which Christians give true respect and honour,  
And which my soul,  
As it distances itself from vanity,  
Rather than splendour and pride loves,  
Is Jesus alone,



Und dieser solls auch ewig sein.  
Gesetzt, daß mich die Welt  
Darum vor töricht hält:  
Was frag ich nach der Welt!

**22** 4. ARIA *Alt*

Betörte Welt, betörte Welt!  
Auch dein Reichtum, Gut und Geld  
Ist Betrug und falscher Schein.  
Du magst den eitlen Mammon zählen,  
Ich will davor mir Jesum wählen;  
Jesus, Jesus soll allein  
Meiner Seele Reichtum sein.  
Betörte Welt, betörte Welt!

**23** 5. RECITATIVO [& CHORAL] *Baß*

Die Welt bekümmert sich.  
Was muß doch wohl der Kummer sein?  
O Torheit! dieses macht ihr Pein:  
Im Fall sie wird verachtet.  
Welt, schäme dich!  
Gott hat dich ja so sehr geliebet,  
Dass er sein eingebornes Kind  
Vor deine Sünd  
Zur größten Schmach um dein Ehre gebet,  
Und du willst nicht um Jesu willen leiden?  
Die Traurigkeit der Welt ist niemals größer,  
Als wenn man ihr mit List  
Nach ihren Ehren trachtet.  
Es ist ja besser,  
Ich trage Christi Schmach,  
Solang es ihm gefällt.  
Es ist ja nur ein Leiden dieser Zeit,  
Ich weiß gewiß, daß mich die Ewigkeit  
Dafür mit Preis und Ehren krönet;  
Ob mich die Welt  
Verspottet und verhöhnet,  
Ob sie mich gleich verächtlich hält,  
Wenn mich mein Jesus ehrt:  
Was frag ich nach der Welt!

And this should remain for ever.  
Although I am considered by the world  
To be foolish,  
What do I ask of this world?

**4. ARIA** *Alto*

Deluded world, deluded world!  
Your riches, your property and gold  
Are also fraudulent and false.  
You may reckon vain Mammon,  
I prefer to choose Jesus for me;  
Jesus, Jesus shall alone  
Be the riches of my soul.  
Deluded world, deluded world!

**5. RECITATIVE [& CHORALE]** *Bass*

The world is sore distressed.  
But what is its grief?  
O foolishness! This causes it pain:  
In the case that it should be despised.  
Be ashamed, o world!  
For God has loved you so much,  
That his only begotten child  
For your sins  
He subjected to the greatest disgrace,  
Yet you are not willing to suffer for Jesus?  
The sadness of the world is never greater,  
Than when with cunning  
One aspires to its honours.  
For it is better  
That I suffer Christ's disgrace  
As long as it pleases him.  
It is but suffering for a while,  
I know for certain that eternity  
Will crown me with honour and praise because of this;  
If the world  
Should mock me and ridicule me,  
Even if it should despise me,  
If my Jesus praise me,  
What should I ask of the world?

**24 6. ARIA Tenor**

Die Welt kann ihre Lust und Freud,  
Das Blendwerk schnöder Eitelkeit,  
Nicht hoch genug erhöhen.  
Sie wühlt, nur gelben Kot zu finden,  
Gleich einem Maulwurf in den Gründen  
Und läßt dafür den Himmel stehen.

**25 7. ARIA Sopran**

Es halt es mit der blinden Welt,  
Wer nichts auf seine Seele hält,  
Mir eckelt vor der Erden.  
Ich will nur meinen Jesum lieben  
Und mich in Buß und Glauben üben,  
So kann ich reich und selig werden.

**26 8. CHORALE**

Was frag ich nach der Welt!  
Im Hui muß sie verschwinden,  
Ihr Ansehn kann durchaus  
Den blassen Tod nicht binden.  
Die Güter müssen fort,  
Und alle Lust verfällt;  
Bleibt Jesus nur bei mir:  
Was frag ich nach der Welt!

Was frag ich nach der Welt!  
Mein Jesus ist mein Leben,  
Mein Schatz, mein Eigentum,  
Dem ich mich ganz ergeben,  
Mein ganzes Himmelreich,  
Und was mir sonst gefällt.  
Drum sag ich noch einmal:  
Was frag ich nach der Welt!

**6. ARIA Tenor**

Nor can the world with its delight and joy,  
To its illusions of contemptible vanity,  
Pay sufficient honour.  
It burrows to gather mere yellow excrement,  
Just like a mole in the ground,  
Leaving heaven unattended.

**7. ARIA Sopran**

May he care about the blind world  
Who cares nothing for his own soul,  
For I am sickened by the earth.  
I want only to love my Jesus  
And to practise repentance and faith,  
And thus become rich and blessed.

**8. CHORALE**

What do I ask of the world?  
In a flash it will vanish,  
Its appearance cannot  
Put pallid death in bondage.  
Possessions must give way,  
And ev'ry pleasure fade;  
If Jesus bide with me,  
What do I ask of the world?

What do I ask of the world?  
My Jesus is my being,  
My store, my property,  
To whom I am devoted,  
My realm of heav'nly bliss,  
And all else I hold dear.  
Thus do I say once more:  
What do I ask of the world?

Recording data: 2002-04-19/23 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones

**Producer: Hans Kipfer**

Digital editing: Sibylle Strobel

Cover texts: © Klaus Hofmann 2003; © Masaaki Suzuki 2003

English translation: Andrew Barnett & William Jewson

German translation: Anke Budweg

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover design: Sofia Scheutz

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

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

**BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.**

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

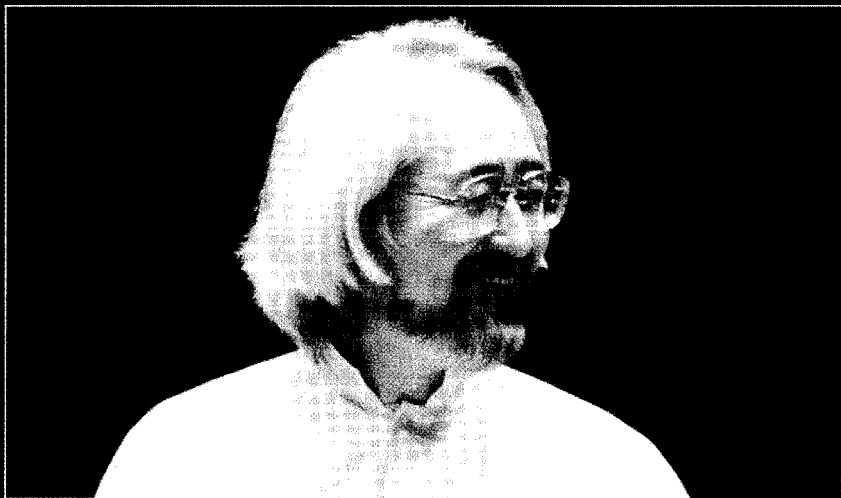
**BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden**

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

**e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se**

© & ℙ 2003, BIS Records AB, Åkersberga.

**Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.**



Masaaki Suzuki



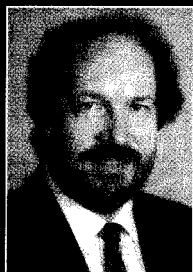
Yukari Nonoshita



Robin Blaze



Jan Kobow



Peter Kooij