



BIS

MENDELSSOHN

SYMPHONY NO. 2
LOBGESANG

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI

JONE MARTÍNEZ
ERI SAWAE
BENJAMIN BRUNS

MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix (1809–47)

Symphony No. 2 in B flat major, 'Lobgesang' ('Hymn of Praise')

Op. 52 (MWV A 18) (1839–40)

Eine Symphonie-Kantate nach den Worten der Heiligen Schrift

- | | |
|---|-------|
| I. Sinfonia | 24'22 |
| 1 <i>Maestoso con moto – Allegro –</i> | 12'14 |
| 2 <i>Allegretto un poco agitato –</i> | 5'40 |
| 3 <i>Adagio religioso</i> | 6'28 |
| 4 II. Chorus and Aria (Soprano): | 6'41 |
| Alles, was Odem hat, lobe den Herrn ... Lobe den Herrn, meine Seele
<i>Allegro moderato maestoso – Molto più moderato ma con fuoco</i> | |
| 5 III. Recitative and Aria (Tenor): | 3'08 |
| Saget es, die ihr erlöset seid ... Er zählet unsere Tränen
<i>Allegro moderato</i> | |
| 6 IV. Chorus: Sagt es, die ihr erlöset seid | 1'51 |
| <i>A tempo moderato</i> | |
| 7 V. Soprano Duet and Chorus: Ich harrete des Herrn | 4'24 |
| <i>Andante</i> | |
| 8 VI. Aria and Recitative (Tenor): | 3'39 |
| Stricke des Todes ... Wir riefen in der Finsternis
<i>Allegro un poco agitato – Allegro assai agitato</i> | |

- | | | |
|----|--|------|
| 9 | VII. Chorus and Soprano Solo: Die Nacht ist vergangen
<i>Allegro maestoso e molto vivace</i> | 4'36 |
| 10 | VIII. Chorale: Nun danket alle Gott
<i>Andante con moto</i> | 3'34 |
| 11 | IX. Duet (Tenor, Soprano): Drum sing ich mit meinem Liede
<i>Andante sostenuto assai</i> | 4'24 |
| 12 | X. Final Chorus: Ihr Völker, bringet her
<i>Allegro non troppo</i> | 5'36 |

TT: 62'44

Jone Martínez *soprano I*

Eri Sawae *soprano II [soprano duet]*

Benjamin Bruns *tenor*

Bach Collegium Japan *choir and orchestra*

Masaaki Suzuki *conductor*

If one does not already know it, it is difficult to guess that Felix Mendelssohn Bartholdy's Symphony No. 2 in B flat major, subtitled *Lobgesang* (Hymn of Praise), was composed to mark the 400th anniversary of Gutenberg's invention of the printing press with movable type. Nothing in the music makes reference to printing or to Gutenberg, but there is plenty about light and illumination. And ultimately, therefore, also about printing – but all in good time...

With his Second Symphony, composed in 1839–40 (in fact, in order of composition, it is his fourth), Mendelssohn – then conductor at the Leipzig Gewandhaus – replied to an enquiry made by the 'Committee for the Celebration of the Invention of Printing' in that city in October 1839. For centuries the convention city of Leipzig, home to one of the most important printing trade fairs, had with good reason paid grateful thanks to the founding father of this 'black art'. And only the best was good enough: Mendelssohn, who at the time was central Europe's most famous living composer.

It soon became apparent to Mendelssohn that in his central contribution to the Gutenberg festivities – which were to last for several days and would also feature the first performance of Albert Lortzing's opera *Hans Sachs* – he would present Gutenberg's achievement as the victory of light over darkness. The cherished metaphors of light and awakening link the piece to works such as the oratorio *Paulus* (1835), in which the exhortation 'Mache dich auf, werde Licht' ('Arise, shine; for thy light is come') plays a decisive role. Moreover, the religious 'enlistment' of Gutenberg was by no means unusual: thanks to Luther's Bible translation and the industrialization of printing technology (part invention, part highly fruitful synthesis of a varied range of earlier achievements), the Word of God had finally become common property, and was no longer reserved for the interpretation of the initiated few. 'The great services of printing', wrote Luther, 'cannot be expressed in words. Thereby the Holy Book can be revealed and disseminated in all tongues and lan-

guages; thereby all arts and sciences can be preserved, multiplied and propagated for future generations.’ On the other hand, Mendelssohn passed over both the more secular aspects of printing – literacy, the spread of the written word and enlightenment – and also the specific themes of ‘printing’ and ‘Gutenberg’. By doing so he ensured that this commission would result in a work that could be performed after the occasion for which it was written – unlike, for instance, the *Dürer-Kantate* of 1828, which is inextricably bound to the circumstances of its first performance).

Mendelssohn could permit himself to take such a liberty with the content, not least because he had dealt with the explicit themes of the jubilee in another context – with a *Festgesang* (*Celebratory Song*) for two male choirs and wind orchestra that was performed in the open air in Leipzig’s marketplace on the morning of 24th June 1840, at the unveiling of a monument to Gutenberg. The text was by A. E. Pröbß, and here too Gutenberg is praised as a Promethean bringer of light. The last strophe runs as follows:

„Ob die Finsternis sich wehrt,
ob sie führet tausend Streiche,
ob sie wüthet, sich empört –
sie erblaßt, sie sinkt als Leiche.
Doch gekrönt als Siegesheld
steht das Licht vor aller Welt.
Gutenberg, du wack’rer Mann,
du stehst glorreich auf dem Plan.“

‘If the darkness defends itself,
If it plays a thousand tricks,
If it is enraged, if it is outraged,
It will grow pallid and sink as a corpse.
Yet, crowned as a victorious hero,
The light stands before all the world.
Gutenberg, O splendid man,
You stand gloriously in the marketplace.’

The texts for Mendelssohn’s principal contribution, however, which was first performed in the Thomaskirche in Leipzig (Johann Sebastian Bach’s former place of work) on the evening of 25th June 1840, was assembled by the composer himself. With the exception of the chorale text ‘Nun danket alle Gott’ (‘Now thank we all our God’) and some passages from St Paul’s Epistles, all of them come from the Old Testament.

The *Hymn of Praise* was originally planned as a ‘smaller oratorio or larger hymn’ (letter to his friend Karl Klingemann, 16th February 1840), then as a ‘symphony for choir and orchestra’ (letter to Klingemann, 21st July 1840), and finally – according to the title page of the published edition – as a ‘symphony-cantata after words from the Holy Bible’. The work has many parallels with the purely instrumental ‘Reformation’ Symphony, composed ten years previously ‘to celebrate the church revolution’ (i.e. to mark the 300th anniversary of the Augsburg Confession of 1530). In that work, which remained unpublished during Mendelssohn’s lifetime, the composer used several religious songs, and as the last movement wrote symphonic variations on Luther’s chorale ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ (‘A mighty fortress is our God’). In a sense the *Hymn of Praise* is a continuation of the ‘Reformation’ Symphony with other means – a symphony with (this time a genuine, vocal) sung finale.

The *Hymn of Praise* consists of two main sections. The first, entitled ‘Sinfonia’, consists of three instrumental symphonic movements, which are played without interruption – an innovation in symphonic music. The second is a cantata comprising nine movements (Nos 2–10). The principle of having a symphony that culminates in and ends with a vocal section has inevitably given rise to comparisons with Beethoven’s Ninth Symphony – comparisons that have usually not been to Mendelssohn’s advantage. As demonstrated by the relationship with the ‘Reformation’ Symphony, however, Mendelssohn was further developing a wholly independent project which, especially in its cyclical interweaving of the instrumental and vocal sections, takes a different path from Beethoven’s Ninth. On 21st July 1840 Mendelssohn wrote to Karl Klingemann that in fact ‘all the pieces, both vocal and instrumental, [are] based on the words “Alles, was Odem hat, lobe den Herrn” [“All that has life and breath, sing to the Lord”]; you will already understand that first of all the instruments sing to Him in their own way, and thereafter the choir and the other voices’.

And it therefore comes as no surprise that this melody, played festively and heraldically by the trombones, begins the work in the manner of a motto (*Maestoso con moto*). It may still appear here as a sort of ‘song without words’, but it is entirely in the spirit of the Luther quotation with which Mendelssohn prefaced his score: ‘I would happily see all the arts, especially Music, in the service of Him who has given and created them.’ This is followed by an *Allegro*, introduced by the strings: it starts from the dotted-quaver rhythmic impulse derived from the introduction, and develops into a sonata-form movement. As it progresses, the motto theme becomes increasingly prominent (in the *fugato* transition to the second subject, and in the development), until a weighty coda makes a complete return to the sublime atmosphere of the beginning.

A brief clarinet cadenza marks the transition to a lightly scored *Allegretto un poco agitato*, which is dominated by songful string music in 6/8-time, accentuated by *pizzicati* and by the clarinets. A wind trio tries to start – with the character of a hymn or a chorale – but it is constantly interrupted by the strings playing brief snippets from the outer sections – one might speak of a sort of interpolated ‘polychorality’ similar to that found in Bach’s *Passions*. The first section of this scherzo is not repeated as such, but appears in increasingly fragmented form; not until the very end is its main theme heard again in its entirety, and even then it is immediately interrupted.

If the first two movements had already revealed latent connections with religious ideas, the third movement is quite explicit, even in its tempo marking, *Adagio religioso*, implying a mood of devout prayer. Its heartfelt string theme is taken into new spheres by the wind instruments, although no proper second subject appears. Instead, this more or less monothematic movement acquires momentum from dotted rhythms in the strings and the display of unusual sound effects – until, at the end of the coda, a recollection of the movement’s opening bars brings the symphonic part of the *Hymn of Praise* to an end.

The *Allegro moderato maestoso*, the first part of the nine-movement cantata, begins with a shift from D major to D minor. In the cantata two sopranos, tenor and four-part chorus join the orchestra, lending words to the victory of light over darkness. Above dotted strings and pre-echoes from the trombones, the music swiftly rises from *pianissimo* to the brilliant ‘Alles, was Odem hat, lobe den Herrn’ (‘All that has life and breath, Sing to the Lord’), which had been so close to the surface in the symphonic part of the work. Now, however, this succinct melody (which is Mendelssohn’s own, although it is closely related to a traditional liturgical song formula) is heard first in homophonic splendour, then in a joyfully excited *fugato*: a soprano solo, above a four-part female choir, intones the distinctive hymn of praise. If the next two sections serve primarily as a recollection of the time of peril and affliction, Nos 5–7 portray the dramatic turning point. In No. 5, ‘Ich harrete des Herrn’ (‘I waited for the Lord’), the two solo sopranos, in a dialogue commented upon by the choir, declare the hope in which they believe so firmly. They do so in a way that plainly enchanted Robert Schumann at the première: shortly afterwards he wrote in the *Neue Zeitschrift für Musik* that ‘it was like a glimpse into a heaven filled with Raphaellesque madonnas’ eyes’.

And yet darkness continues to reign, and Mendelssohn extends the anxious, imploring cry ‘Hüter, ist die Nacht bald hin?’ (‘Watchman, will the night soon pass?’) in the highly expressive tenor recitative ‘Wir riefen in der Finsternis’ (‘We called thro’ the darkness’), which forms the second part of No. 6. Indeed he stretches it to breaking point, using all the means that one might expect from a genuine musical dramatist, until the angelic soprano redeems us with the utterance ‘Die Nacht ist vergangen’ (‘The night is departing’), and the choir, orchestra and organ sonorously ‘take on the armour of light’ – overall, one of the most vivid ‘And there was light’ scenarios in the history of music. Mendelssohn added this remarkable recitative after the first performances, in the revised version for publication. This frenetic

jubilation is further intensified by the apparent simplicity of the chorale ‘Nun danket alle Gott’ (‘Now thank we all our God’): this melody had been heard with a different text the previous day, at the end of the *Festgesang*. The tenor and soprano join in this act of praise (No. 9), though the realm of darkness still reverberates in the lower strings. The great final chorus swells up from the depths of the bass lines, as if trying to illustrate the principle of *per aspera ad astra* by means of pitch and timbre. Structurally a fugue and double fugue escalate to a powerful density of sound, finally culminating in the trombone motto from the outset followed by ‘Alles, was Odem hat’ and a cry of ‘Alleluia’. As it was in the beginning...

© *Horst A. Scholz 2008*

The soprano **Jone Martínez**, from the Basque Country (Spain), is one of the most prominent and versatile singers of the moment. She graduated from Musikene, the Higher School of Music of the Basque Country, where she completed her lyrical singing diploma with Maite Arruabarrena, and she continued her vocal and musical training with Carlos Mena. Her extensive and varied repertoire covers works from all periods and styles and she collaborates with the Bach Collegium Japan, La Cetra Barockorchester Basel and other important baroque orchestras and ensembles. As a soloist she is in demand with orchestras such as The Philadelphia Orchestra, National Symphony Orchestra (Washington) and São Paulo Symphony Orchestra.

<https://jonemartinez.com>

Born in Shimane Prefecture, Japan, **Eri Sawae** received her bachelor’s degree in singing from Kunitachi College of Music, after which she pursued further studies at Tokyo University of the Arts, receiving a master’s degree as well as a doctor’s degree with research on English art songs. As a soloist she has sung with, for exam-

ple, the Bach Collegium Japan, the Japan Philharmonic Orchestra and the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Her repertoire covers works from the late baroque period to the modern era.

www.eri-sawae.com

Benjamin Bruns began his singing career as an alto soloist in the boys' choir of his home town, Hanover. While still a student at the Hamburg University of Music and Theatre, he was offered his first permanent engagement by Theater Bremen, which allowed him to build a broad repertoire, soon followed by an ensemble contract at the Cologne Opera and later, at the Vienna State Opera. Since then, he has become a frequent guest at major opera houses, increasingly singing Heldentenor repertoire. Oratorio and song recitals form an important counterbalance to his stage work. He has performed with all major German and international orchestras, such as the Berlin and Vienna Philharmonic Orchestras, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Orquesta Nacional de Espania, Accademia Nazionale di Santa Cecilia and many others.

www.benjaminbruns.com

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, with the aim of introducing Japanese audiences to historically informed performances of great works from the baroque period. Together with its current principal conductor Masato Suzuki, the ensemble strives to present interpretations of the musical heritage centred on Bach and using original instruments performed by specialists in early music from around the world. The BCJ consists of both an orchestra and a chorus, and its activities include an annual concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes.

The award-winning ensemble is now exploring classical repertoire, having released a recording of the Mozart Requiem and subsequent discs of Mozart's Great Mass in C minor, which won the choral category in the 2017 *Gramophone* Awards,

Beethoven's *Missa Solemnis* and Symphony No. 9 as well as Brahms's *Deutsches Requiem*.

The BCJ has established a formidable international reputation through its acclaimed recordings on the BIS label of the complete vocal works of Johann Sebastian Bach, recorded between 1995 and 2022.

The BCJ and Masaaki Suzuki have shared their interpretations across the international music scene with performances in venues as far afield as Amsterdam, Berlin, Paris, London, Melbourne, New York and Seoul, and at major festivals such as the BBC Proms, Edinburgh International Festival and Bachfest Leipzig.

<https://bachcollegiumjapan.org>

Since founding the Bach Collegium Japan in 1990, **Masaaki Suzuki** has established himself as a leading authority on the works of J. S. Bach. He has taken the BCJ to major venues and festivals in Europe and the USA, recording extensively and building up an outstanding reputation for the expressive refinement and truth of his performances.

Born in Kobe, he graduated from the Tokyo University of Fine Arts and Music with a degree in composition and organ performance and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. Founder and professor emeritus of the early music department at the Tokyo University of the Arts, he was on the choral conducting faculty at the Yale School of Music and Yale Institute of Sacred Music from 2009 until 2013, where he remains affiliated as principal guest conductor of Yale Schola Cantorum.

In addition to working with renowned period ensembles, such as Collegium Vocale Gent, the Orchestra of the Age of Enlightenment and Philharmonia Baroque Orchestra, Suzuki is invited to conduct repertoire as diverse as Brahms, Britten, Fauré, Mahler, Mendelssohn, Dvořák and Stravinsky, with orchestras such as the

San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.

In April 2001 Masaaki Suzuki was decorated with the Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik in Germany. In 2012 he was awarded with the Leipzig Bach Medal and in 2013 the Royal Academy of Music Bach Prize.



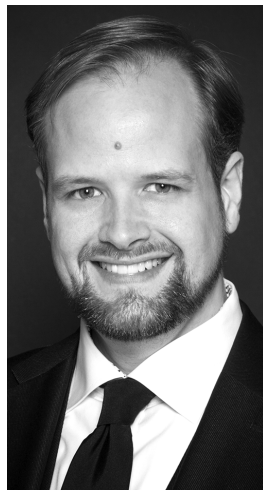
Jone Martínez

Photo: © Oier Rey Delika



Eri Sawae

Photo: © Studio Kumu



Benjamin Bruns

Photo: © Sara Schoengen

Wer es nicht weiß, wird schwerlich erraten, dass Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonie Nr. 2 B-Dur mit dem Titel *Lobgesang* zur Feier des 400. Jubiläums der Gutenbergschen Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern komponiert wurde. Nirgendwo ist darin vom Buchdruck oder gar von Gutenberg die Rede, viel aber von Licht und Erleuchtung. Und letztlich also doch vom Buchdruck – aber der Reihe nach ...

Mit seiner 1839/40 komponierten Zweiten Symphonie (in der Reihenfolge der Entstehung handelt es sich eigentlich um die Vierte) entsprach Mendelssohn einer Anfrage, die das Leipziger „Comité zur Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst“ im Oktober 1839 an den Gewandhauskapellmeister gerichtet hatte. Aus gutem Grund stattete die Messestadt, die eine der bedeutendsten Buchmessen beherbergte, dem Gründungsvater der „schwarzen Kunst“ seit Jahrhunderten zünftigen Dank ab. Und da war der Beste gerade gut genug: Mendelssohn, zu jener Zeit der wohl berühmteste lebende Komponist Mitteleuropas.

In seinem zentralen Beitrag zu dem mehrtägigen Gutenbergfest (in dessen Rahmen u. a. auch Albert Lortzings Oper *Hans Sachs* uraufgeführt wurde) würde er Gutenbergs Leistung als Sieg des Lichts über die Finsternis präsentieren, das war Mendelssohn alsbald klar. Die beliebte Licht- und Erweckungsmetaphorik knüpft an Werke wie das Oratorium *Paulus* (1835) an, in dem der Auftrag „Mache dich auf, werde Licht“ eine entscheidende Rolle spielt. Zudem war die religiöse Indienstnahme Gutenbergs durchaus geläufig, hatte doch das Gotteswort mittels der Lutherischen Bibelübersetzung und ihrer drucktechnischen Industrialisierung (die ebenso Erfindung wie hocheffiziente Synthese verschiedenster Vorleistungen war) erst jene Verbreitung gefunden, die es zu einem allgemeinen, der Deutungshoheit weniger Eingeweihter entrissenen Besitz hatte werden lassen. „Die hohen Wohltaten der Buchdruckerei“, schrieb Luther, „sind mit Worten nicht auszusprechen. Durch sie wird die Heilige Schrift in allen Zungen und Sprachen eröffnet und ausgebreitet,

durch sie werden alle Künste und Wissenschaften erhalten, gemehrt und auf unsere Nachkommen fortgepflanzt.“ Die eher weltlichen Aspekte des Buchdrucks – Alphabetisierung, Literarisierung und Aufklärung – hat Mendelssohn dagegen ausgespart wie die Themen „Buchdruck“ und „Gutenberg“ selber (was das Auftragswerk nicht zuletzt über den Tag hinaus aufführbar machte – anders etwa als die ausgesprochen anlassverbundene *Dürer-Kantate* aus dem Jahr 1828).

Dass Mendelssohn sich solche inhaltliche Freiheit leisten konnte, lag nicht zuletzt daran, dass er die expliziten Jubiläumsthemen anderweitig bedient hatte – mit einem am Morgen des 24. Juni 1840 unter freiem Himmel aufgeführten *Festgesang* für zwei Männerchöre und Blasorchester, der auf dem Leipziger Marktplatz bei der Enthüllung eines Gutenberg-Denkmals erklang. Der Text stammte von A. E. Pröhl, und auch hier wurde Gutenberg als prometheischer Lichtbringer beschworen. In der letzten Strophe hieß es:

„Ob die Finsternis sich wehrt,
ob sie führet tausend Streiche,
ob sie wüthet, sich empört –
sie erblasst, sie sinkt als Leiche.
Doch gekrönt als Siegesheld
steht das Licht vor aller Welt.
Gutenberg, du wack'rer Mann,
du stehst glorreich auf dem Plan.“

Die Texte zu Mendelssohns Hauptbeitrag indes, der am Abend des 25. Juni 1840 in der Leipziger Thomaskirche, der einstigen Wirkungsstätte Johann Sebastian Bachs, uraufgeführt wurde, hat der Komponist selber zusammengestellt. Mit Ausnahme des Choraltextes „Nun danket alle Gott“ und einigen Passagen aus den Briefen des Apostels Paulus entstammen sie allesamt dem Alten Testament.

Anfangs als „kleineres Oratorium oder größeren Psalm“ (Brief an seinen Freund Karl Klingemann, 16.2.1840) angedacht, dann als „Symphonie für Chor und

Orchester“ (Brief an Klingemann, 21.7.1840) und schließlich als „Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift“ (so das Titelblatt der Druckfassung) konzipiert, weist der *Lobgesang* manche Parallelen zu der zehn Jahre zuvor zur „Feier der Kirchenrevolution“ (300. Jubiläum der Augsburger Konfession, 1530) komponierten, wiewohl rein instrumentalen „Reformations“-Symphonie auf. In diesem zu Lebzeiten unveröffentlichten Werk hatte Mendelssohn mehrere religiöse Gesänge verwendet, um dann den Schlusssatz als symphonische Variation über Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ anzulegen. In gewisser Hinsicht ist der *Lobgesang* die Fortsetzung der „Reformations“-Symphonie mit anderen Mitteln – eine Symphonie mit (nunmehr tatsächlich vokalem) Liedfinale.

Der *Lobgesang* besteht aus zwei Großteilen: Der erste, „Sinfonia“ überschrieben, umfasst drei instrumentale Symphoniesätze, die (ein symphonisches Novum!) ohne Pause ineinander übergehen, der zweite ist eine aus neun Sätzen (Nr. 2–10) bestehende Kantate. Das Prinzip, eine Symphonie in einen vokalen Schlussteil münden zu lassen, hat natürlich unverzüglich – und in der Regel nicht zum Vorteil Mendelssohns – Vergleiche mit Beethovens Neunter Symphonie heraufbeschworen. Doch Mendelssohn hat, wie der Zusammenhang mit der „Reformations“-Symphonie zeigt, hier ein durchaus eigenständiges Projekt weiterentwickelt, das zumal in der zyklischen Vernetzung von Instrumental- und Vokalteil einen anderen Weg einschlägt als Beethovens Neunte. An Karl Klingemann schrieb Mendelssohn am 21. Juli 1840, eigentlich seien „alle Stücke, Vokal- und Instrumental-, auf die Worte ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn‘ komponiert; Du verstehst schon, dass erst die Instrumente in ihrer Art loben, und dann der Chor und die einzelnen Stimmen.“

Und so nimmt es nicht wunder, dass diese Melodie in feierlich-heraldischem Posaunenklang dem Werk als Motto vorangeht (*Maestoso con moto*) – freilich gewissermaßen noch als „Lied ohne Worte“, aber ganz im programmatischen Sinne jenes Luther-Zitats, das Mendelssohn seiner Partitur vorangestellt hat: „Sondern

ich wölfte alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat.“ Ein von den Streichern angeführtes *Allegro* schließt sich an und entfaltet, ausgehend von dem aus der Einleitung übernommenen Bewegungsimpuls punktierter Achtel, einen Sonatenhauptsatz. In dessen Verlauf meldet sich zusehends der Themenkopf des Mottos zu Wort (Fugato-Überleitung zum Seitenthema, Durchführung), bis eine gewichtige Coda die erhabene Sphäre der Einleitung vollends wieder aufgreift.

Eine kurze Klarinettenkadenz leitet über zu einem licht instrumentierten *Allegretto un poco agitato*, das von einem Streichergesang im 6/8-Takt bestimmt und von Klarinetten und Pizzikati akzentuiert wird. Ein hymnisch-choralartiges Bläsertrio scheint anheben zu wollen, wird aber unablässig von Einsprengseln des Streicher-Rahmenteils interpunktiert, so dass von einer Art interpolierter „Doppelchörigkeit“ die Rede sein könnte, wie sie etwa auch in Bachschen Passionen aufscheint. Der Rahmenteil dieses Scherzos wird sodann nicht eigentlich wiederholt, sondern immer weiter fragmentiert; erst ganz am Schluss klingt sein Themenkopf in ursprünglicher Geschlossenheit an – um alsbald schon abgebrochen zu werden.

Hatten bereits die ersten beiden Sätze latente Bezüge zu religiösen Inhalten, so macht der dritte Satz dies bereits in der Bezeichnung deutlich: *Adagio religioso*, womit die Stimmung frommer Andacht gemeint ist. Sein inniges Streicherthema wird von den Bläsern in neue Regionen überführt, ohne dass es zur Ausbildung eines eigentlichen Seitenthemas käme. Stattdessen belebt sich der mehr oder weniger monothematische Satz mittels punktierten Streichern und entfaltet aparte Klangwirkungen, bis das Ende der Coda im Rückgriff auf den Satzanfang den symphonischen Teil des *Lobgesangs* leise beschließt.

Mit der Wendung von D-Dur nach d-moll beginnt das *Allegro moderato maestoso*, der erste Abschnitt der neunsätzigen Kantate, in der zwei Soprane, Tenor und vierstimmig gemischter Chor das Orchester ergänzen, um dem Sieg des Lichtes

über die Finsternis Worte zu verleihen. Über punktierten Streichern und Vor-Echos der Posaunen drängt das Geschehen rasch aus dem *pianissimo* zu jenem fulminanten „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“, das dem symphonischen Teil bereits auf der Zunge lag. Hier nun erklingt die prägnante Melodie (die von Mendelssohn stammt, aber mit einer althergebrachten liturgischen Gesangsformel eng verwandt ist) erst in homophoner Pracht, dann in freudig erregtem Fugato; ein Solo-Sopran zu vierstimmigem Frauenchor intoniert den individualisierten Lobgesang. Dienen die beiden folgenden Stücke vor allem der Erinnerung an die Zeit der Not und des Trübsals, so schildern die Nummern 5 bis 7 die dramatische Wende: In „Ich harrete des Herrn“ (Nr. 5) bekunden die beiden Solo-Soprane in einem vom Chor kommentierten Zwiesengesang ihre glaubensgewisse Hoffnung auf eine Weise, die den bei der Uraufführung anwesenden Robert Schumann schlichtweg verzauberte: „Es war“, schrieb er kurz darauf in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „wie ein Blick in einen Himmel Raffaelscher Madonnenaugen.“

Doch immer noch herrscht Dunkelheit, und den bängen, inständigen Ruf „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ dehnt Mendelssohn in dem hochexpressiven Tenor-Rezitativ „Wir riefen in der Finsternis“, das den zweiten Teil der Nr. 6 bildet, mit allen Mitteln eines veritablen Musikdramatikers schier zum Zerbersten, bis der engelsgleiche Sopran erlösend verkündet: „Die Nacht ist vergangen“ und Chor, Orchester und Orgel klanggewaltig die „Waffen des Lichts“ anlegen – insgesamt einer der wohl eindringlichsten „Und es ward Licht“-Verläufe der Musikgeschichte. Mendelssohn fügte dieses wahrlich bemerkenswerte Rezitativ erst nach den ersten Aufführungen für die revidierte Druckfassung hinzu. Dieser frenetische Jubel wird durch die vordergründige Schlichtheit des Chorals „Nun danket alle Gott“ noch intensiviert. (Die Melodie war mit anderer Textierung bereits tags zuvor am Ende des *Festgesangs* erklingen.) In diesen Lobpreis stimmen Tenor und Sopran ein (Nr. 9), wobei die Sphäre des Dunklen noch in den tiefen Streichern nachhallt. Aus

der Tiefe der Bassstimmen erhebt sich auch der große Schlusschor, als wolle er das obwaltende *per aspera ad astra*-Prinzip mittels der Klangregister nachbilden. Die satztechnische Faktur steigert sich in Fuge und Doppelfuge zu gewaltiger Dichte, um schlussendlich, nach einleitendem Posaunen-Motto, im „Alles, was Odem hat“ mit Hallelujah-Ruf zu münden. Wie es war im Anfang ...

© **Horst A. Scholz 2008**

Die Sopranistin **Jone Martínez**, aus dem Baskenland (Spanien), ist eine der bekanntesten und vielseitigsten Sängerinnen der Gegenwart. Sie ist Absolventin der Musikene, der Musikhochschule des Baskenlandes, wo sie ihr Diplom für lyrischen Gesang bei Maite Arruabarrena machte und ihre Gesangs- und Musikausbildung bei Carlos Mena fortsetzte. Ihr umfangreiches und vielseitiges Repertoire umfasst Werke aus allen Epochen und Stilrichtungen. Sie arbeitet mit dem Bach Collegium Japan, dem La Cetra Barockorchester Basel und anderen bedeutenden Barockorchestern und -ensembles zusammen. Als Solistin ist sie bei Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, dem National Symphony Orchestra (Washington) und dem São Paulo Symphony Orchestra gefragt.

<https://jonemartinez.com>

Eri Sawae wurde in der japanischen Präfektur Shimane geboren und erwarb ihren Bachelor-Abschluss in Gesang an der Kunitachi-Musikhochschule. Danach setzte sie ihre Studien an der Universität der Künste in Tokio fort und erwarb einen Master-Abschluss sowie einen Dokortitel mit Forschungen über englische Kunstlieder. Als Solistin sang sie u. a. mit dem Bach Collegium Japan, dem Japan Philharmonic Orchestra und dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Ihr Repertoire umfasst Werke vom Spätbarock bis zur Moderne.

www.eri-sawae.com

Benjamin Bruns begann seine Gesangskarriere als Altsolist im Knabenchor seiner Heimatstadt Hannover. Noch während seines Studiums an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg erhielt er sein erstes Festengagement am Theater Bremen, das ihm den Aufbau eines breiten Repertoires ermöglichte, dem bald ein Ensemblevertrag an der Kölner Oper und später in Wien folgte. Seitdem ist er ein häufiger Gast an den großen Opernhäusern, wobei er zunehmend das Heldenenor-Repertoire singt. Oratorien- und Liederabende bilden ein wichtiges Gegengewicht zu seiner Bühnenarbeit. Er konzertierte mit allen großen deutschen und internationalen Orchestern, wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, dem Orquesta Nacional de Espania, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und vielen anderen.

www.benjaminbruns.com

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum historisch informierte Aufführungen großer Werke aus der Barockzeit nahezubringen. Zusammen mit seinem derzeitigen Chefdirigenten Masato Suzuki ist das Ensemble bestrebt, Interpretationen des musikalischen Erbes zu präsentieren, in deren Mittelpunkt Bach steht und die mit Originalinstrumenten von Spezialisten für Alte Musik aus aller Welt aufgeführt werden. Zu den Aktivitäten des BCJ, das sowohl aus einem Orchester als auch aus einem Chor besteht, gehören eine jährliche Konzertreihe mit Kantaten von Bach und eine Reihe von Instrumentalprogrammen.

Das preisgekrönte Ensemble widmet sich nun auch dem klassischen Repertoire und hat eine Aufnahme des Mozart-Requiems und Einspielungen von Mozarts Großer Messe in c-moll, die bei den *Gramophone Awards* 2017 in der Kategorie Chöre ausgezeichnet wurde, und Beethovens *Missa Solemnis* und Symphonie Nr. 9 sowie Brahms' *Deutsches Requiem* veröffentlicht. Das BCJ hat sich durch seine hochgelobten Aufnahmen des gesamten Vokalwerks von Johann Sebastian Bach,

die zwischen 1995 und 2022 bei BIS erschienen sind, einen hervorragenden internationalen Ruf erworben.

Das BCJ und Masaaki Suzuki haben ihre Interpretationen in der internationalen Musikszene mit Auftritten an so weit entfernten Orten wie Amsterdam, Berlin, Paris, London, Melbourne, New York und Seoul sowie bei großen Festivals wie den BBC Proms, dem Edinburgh International Festival und dem Bachfest Leipzig vorgestellt.

<https://bachcollegiumjapan.org>

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan im Jahr 1990 hat sich **Masaaki Suzuki** als einer der führenden Kenner der Werke von J. S. Bach etabliert. Er hat das BCJ zu bedeutenden Konzerten und Festivals in Europa und den USA geführt, zahlreiche Aufnahmen gemacht und sich einen hervorragenden Ruf für die ausdrucksstarke Raffinesse und Wahrhaftigkeit seiner Aufführungen erworben.

Er wurde in Kobe geboren und schloss sein Studium an der Tokyo University of Fine Arts and Music mit einem Diplom in Komposition und Orgelspiel ab. Anschließend studierte er am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee. Als Gründer und emeritierter Professor der Abteilung für Alte Musik an der Tokyo University of the Arts gehörte er von 2009 bis 2013 der Fakultät für Chorleitung an der Yale School of Music und dem Yale Institute of Sacred Music an, wo er weiterhin als erster Gastdirigent der Yale Schola Cantorum tätig ist.

Neben der Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und dem Philharmonia Baroque Orchestra wird Suzuki eingeladen, mit Orchestern wie dem San Francisco Symphony, dem Los Angeles Philharmonic, dem Philharmonia Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France und dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra so unterschiedliche

Repertoires wie Brahms, Britten, Fauré, Mahler, Mendelssohn, Dvořák und Stravinsky zu dirigieren.

Im April 2001 wurde Masaaki Suzuki mit dem Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet. Im Jahr 2012 wurde er mit der Leipziger Bach-Medaille und 2013 mit dem Bach-Preis der Royal Academy of Music ausgezeichnet.

Qui ne connaît les circonstances entourant la composition de la Deuxième Symphonie en si bémol majeur de Felix Mendelssohn Bartholdy intitulée *Lobgesang* [Chant de louange] ne pourra deviner qu'elle fut composée à l'occasion des célébrations soulignant le quatre centième anniversaire de l'invention de l'imprimerie avec caractères amovibles. S'il n'est nulle part fait mention dans cette œuvre de l'imprimerie ou même de Gutenberg, on y évoque cependant les lumières. Et finalement, par conséquent, l'imprimerie... mais chaque chose en son temps.

Avec sa seconde symphonie composée en 1839/40 (en réalité, sa quatrième au point de vue chronologique), Felix Mendelssohn, alors chef d'orchestre du Gewandhaus, remplissait une commande que lui avait adressée le « Comité des fêtes autour de l'invention de l'imprimerie » de Leipzig en octobre 1839. La ville des expositions qui accueillait également l'une des plus importantes foires du livre avait de bonnes raisons de célébrer depuis des siècles le père fondateur de l'« art noir ». Et l'on ne pouvait faire appel qu'au meilleur : Mendelssohn qui, à l'époque, était le plus célèbre compositeur d'Europe centrale.

Avec cette contribution centrale aux célébrations qui devaient durer plusieurs jours (et au cours desquelles, l'opéra *Hans Sachs* d'Albert Lortzing fut également créé), l'idée de présenter l'œuvre de Gutenberg comme une victoire des lumières sur les ténèbres s'imposa à Mendelssohn. La métaphore populaire de la lumière et de l'éveil relie également la symphonie à l'oratorio *Paulus* (1835) dans lequel l'ordre de « Ouvre-toi et la lumière sera » y joue un rôle décisif. De plus, l'« enrôlement » religieux de Gutenberg n'était nullement exagéré : grâce à la traduction de la Bible de Luther et à l'industrialisation des techniques d'impression (qui était aussi bien une invention qu'une synthèse hautement réussie de différentes découvertes antérieures), la parole de Dieu pouvait enfin être suffisamment diffusée pour devenir un bien collectif, éloignée de l'exégèse réservée à quelques heureux initiés.

Luther écrivit : « La noble mission de l'impression ne peut s'exprimer par des mots. Grâce à elle, les Saintes Écritures peuvent se révéler et être diffusées dans toutes les langues. Grâce à elle, tous les arts, toutes les sciences peuvent être préservés, multipliés et diffusés pour les générations à venir. » Mendelssohn, en revanche, passe sous silence les aspects plus profanes de l'impression – l'alphabétisation, la diffusion de la littérature et les Lumières – ainsi que les thèmes liés à l'impression même et au nom de Gutenberg (ce qui ainsi rendait cette œuvre de circonstance exécutable en d'autres occasions, contrairement à la *Dürer-Kantate* de 1828, intrinsèquement liée aux circonstances entourant sa création).

Que Mendelssohn puisse s'accorder une telle liberté au niveau du contenu tient avant tout au fait qu'il avait déjà évoqué les thèmes mêmes de ces célébrations dans son *Festgesang* [Chant de fête] pour deux chœurs de voix d'hommes et ensemble d'instruments à vent, créé en plein air le matin du 24 juin 1840 sur la place du marché de Leipzig lors du dévoilement d'un monument dédié à Gutenberg. Le texte est d'A. E. Prölss et ici aussi, Gutenberg y est loué en tant que porteur de lumière prométhéen. Dans la dernière strophe, on y lit :

„Ob die Finsternis sich wehrt,
ob sie führet tausend Streiche,
ob sie wüthet, sich empört –
sie erblaßt, sie sinkt als Leiche.
Doch gekrönt als Siegesheld
steht das Licht vor aller Welt.
Gutenberg, du wack'rer Mann,
du stehst glorreich auf dem Plan.“

« Si les ténèbres se défendent,
Si elles jouent des milliers de tours,
Si elles sont en furie, si elles sont outragées,
Elles pâliront et sombreront, tel un cadavre.
Mais, couronnée tel un héros victorieux
La lumière est devant le monde.
O splendide Gutenberg,
Tu te tiens, glorieux, au milieu de la place. »

En revanche, le texte de la contribution principale de Mendelssohn qui fut créée le 25 juin 1840 en l'église Saint Thomas de Leipzig, l'endroit même où avait travaillé Johann Sebastian Bach, a été écrit par le compositeur lui-même. À l'exception du choral « Nun danket alle Gott » [Maintenant, remerciez tous Dieu] et quel-

ques passages extraits des épîtres de Saint Paul, l'ensemble du texte provient de l'Ancien Testament.

Le *Chant de louange* a d'abord été envisagé comme un « petit oratorio » ou un « grand psaume » (lettre à son ami Karl Klingemann, 16 février 1840), puis a porté le titre de « Symphonie pour chœur et orchestre » (lettre à Klingemann, 21 juillet 1840) et finalement, selon la page couverture de la version imprimée, celui de « Symphonie-Cantate sur des textes des Saintes Écritures ». On peut établir plusieurs parallèles entre cette œuvre et la Symphonie « Réformation », strictement instrumentale, composée dix ans auparavant pour « célébrer la révolution de l'église », à l'occasion du trois centième anniversaire de la Confession d'Augsbourg de 1530. Dans cette œuvre qui ne fut pas publiée de son vivant, Mendelssohn utilisa plusieurs chants religieux et, pour le mouvement final, réalisa une variation symphonique sur le choral de Luther « Eine feste Burg ist unser Gott » [C'est un puissant rempart que notre dieu]. Le *Chant de louange* est à plusieurs points de vue une continuation de la Symphonie « Réformation » mais a cependant recours à d'autres moyens et devient une symphonie avec un finale chanté, cette fois-ci, par de véritables voix.

Le *Chant de louange* est en deux grandes parties. La première, intitulée « Sinfonia », comprend trois mouvements de symphonie orchestraux joués sans interruption, ce qui constituait une nouveauté dans l'univers symphonique. La seconde est une cantate en neuf mouvements (n^{os} 2 à 10). Le principe d'une symphonie culminant et se terminant par un mouvement vocal mène inévitablement à une comparaison – et pas nécessairement en faveur de Mendelssohn – avec la Neuvième Symphonie de Beethoven. Cependant, Mendelssohn a développé ici, comme ce sera le cas avec la Symphonie « Réformation », un projet totalement différent qui, en particulier avec le traitement cyclique des parties instrumentales et vocales, emprunte un tout autre chemin que celui de la Neuvième de Beethoven. Le 21 juillet 1840, Mendelssohn écrit à Karl Klingemann qu'en fait « toutes les pièces, vocales

et instrumentales reposent sur les mots de « Alles, was Odem hat, lobe den Herrn » [Tout ce qui respire loue le Seigneur]. Tu comprends bien que ce sont d'abord les instruments qui le louent, à leur manière, puis le chœur et les voix des solistes. »

Il n'est ainsi pas surprenant que cette mélodie retentissant avec la sonorité solennelle et héraldique des trombones ouvre l'œuvre à la manière d'un motif (*Maestoso con moto*). On pourrait presque parler ici d'une « mélodie sans parole » tout à fait dans l'esprit de la citation de Luther que Mendelssohn a mise en tête de sa partition : « J'aimerais que tous les arts, et en particulier la musique, soient à Son service, lui qui les a créés. » Suit un *Allegro* exposé par les cordes : il commence par le rythme de croches pointées provenant de l'introduction et se développe jusqu'à devenir un mouvement de forme sonate. Au cours de son déroulement, le motif fait progressivement sentir sa présence (dans la transition *fugato* vers le thème secondaire ainsi que dans le développement) jusqu'à ce qu'une coda, importante, retrouve l'atmosphère éthérée de l'introduction.

Une courte cadence à la clarinette introduit un *Allegretto un poco agitato* à l'orchestration légère et dominé par une mélodie chantante en 6/8 aux cordes accentuée par des *pizzicati* et par les clarinettes. Un trio d'instruments à vent, à l'allure d'hymne ou de choral, semble vouloir commencer mais est constamment interrompu par de courtes interventions aux cordes aiguës et graves et prend l'allure d'une « polychoralité » semblable à celle que l'on retrouve dans les *Passions* de Bach. La première section de ce scherzo n'est pas véritablement répétée mais apparaît sous une forme de plus en plus fragmentée. Ce n'est qu'à la fin du mouvement que le thème principal retentit dans son intégralité avant d'être aussitôt interrompu. Si les deux premiers mouvements semblaient avoir un lien latent avec un contenu religieux, le troisième mouvement en revanche l'affiche clairement dès son indication de tempo : *Adagio religioso* qui annonce une atmosphère de piété. Son thème émouvant aux cordes est transporté vers de nouveaux horizons par les instruments

à vent bien qu'aucun thème secondaire à proprement parler ne se dégage. À la place, le mouvement plus ou moins monothématique s'anime grâce au rythme pointé des cordes et à la mise en valeur d'effets sonores inhabituels que, à la fin de la coda, une reprise du début du mouvement conclut la partie symphonique du *Chant de louange*.

L'*Allegro moderato maestoso*, qui constitue la première partie de la cantate en neuf mouvements, débute par un passage de la tonalité de ré majeur à celle de ré mineur. Dans cette cantate, deux sopranos, un ténor et un chœur à quatre voix se joignent à l'orchestre pour évoquer la victoire de la lumière sur les ténèbres. Sur des rythmes pointés aux cordes et des échos annonciateurs aux trombones, on passe rapidement du pianissimo à un tonitruant « Alles, was Odem hat, lobe den Herrn » [Tout ce qui respire loue le Seigneur], déjà sous-jacent dans la section symphonique de l'œuvre. À présent cependant, la mélodie expressive (qui, bien que de la plume de Mendelssohn, montre une parenté certaine avec les formes liturgiques plus anciennes) apparaît d'abord dans une splendeur homophonique puis dans un *fugato* joyeusement animé. Une soprano solo, par-dessus le chœur de femmes à quatre voix, entonne le chant de louange. Si les deux parties suivantes servent avant tout à rappeler l'époque des malheurs et de l'affliction, les numéros 5 à 7 constituent un revirement dramatique. Dans le numéro 5, « Ich harrete des Herrn » [J'ai attendu le Seigneur], les deux sopranos solos témoignent dans un dialogue avec le chœur de leur espoir basé sur la foi qui fit écrire à Robert Schumann, qui assista à la création de l'œuvre, dans le *Neue Zeitschrift für Musik* : « Ce fut comme la vision d'un paradis rempli de madones raphaélesques. »

Cependant, les ténèbres continuent de dominer et l'appel inquiet et pressant « Hüter, ist die Nacht bald hin ? » [Veilleur, la nuit se termine-t-elle bientôt ?] est étiré par Mendelssohn vers le récitatif hautement expressif du ténor : « Wir riefen in der Finsternis » [Nous avons appelé à travers les ténèbres] qui constitue la se-

conde partie du numéro 6. Il témoigne de la palette d'un véritable compositeur dramatique, jusqu'à ce que la soprano angélique annonce avec soulagement : « Die Nacht ist vergangen » [La nuit s'en va]. Le chœur, l'orchestre et l'orgue revêtent l'« armure de lumière » avec véhémence, certainement l'une des transpositions musicales les plus impressionnantes de l'histoire de la musique de la phrase « Et la lumière fut ». Mendelssohn n'ajoutera le remarquable récitatif qu'après la création de l'œuvre, pour la version imprimée révisée. Cette jubilation frénétique est rendue plus intense encore par la simplicité apparente du choral « Nun danket alle Gott » [Que tous les hommes louangent le Seigneur] dont la mélodie avait déjà été entendue le jour précédent avec un autre texte à la fin du *Festgesang*. Le ténor et la soprano se joignent dans ce chant de louange (numéro 9) alors que l'atmosphère des ténèbres est toujours présente dans les cordes graves. Du plus profond des voix de basses s'élèvent le choral conclusif, comme s'il souhaitait représenter le principe *per aspera ad astra* [par des voies ardues jusqu'aux étoiles]. Une fugue et une double fugue évoluent vers une puissante densité sonore, pour finalement culminer dans le motif initial du trombone, suivi de « Alles, was Odem hat » et d'un Alléluia retentissant. Comme au commencement...

© *Horst A. Scholz 2008*

La soprano **Jone Martínez**, originaire du Pays basque (Espagne), est l'une des chanteuses les plus en vue et les plus polyvalentes de l'heure. Diplômée de Musikene, l'École supérieure de musique du Pays basque, où elle a obtenu son diplôme de chant lyrique avec Maite Arruabarrena, elle a poursuivi sa formation vocale et musicale avec Carlos Mena. Son vaste répertoire couvre des œuvres de toutes les époques et de tous les styles. Elle collabore avec le Bach Collegium Japan, La Cetra Barockorchester Basel et d'autres orchestres et ensembles baroques importants. En

tant que soliste, elle est très demandée par des orchestres tels que l'Orchestre de Philadelphie, le National Symphony Orchestra (Washington) et l'Orchestre symphonique de São Paulo. <https://jonemartinez.com>

Née dans la préfecture de Shimane, au Japon, **Eri Sawae** a obtenu une licence en chant à l'Université de musique de Kunitachi, avant de poursuivre ses études à l'Université des Arts de Tokyo, où elle a obtenu une maîtrise et un doctorat suite à sa recherche consacrée aux mélodies anglaises. Elle s'est produite en tant que soliste avec entre autres le Bach Collegium Japan, l'Orchestre philharmonique du Japon et l'Orchestre symphonique Yomiuri Nippon. Son répertoire couvre des œuvres allant de la fin de la période baroque à aujourd'hui. www.eri-sawae.com

Benjamin Bruns a commencé sa carrière de chanteur en tant que soliste alto dans le chœur de garçons de sa ville natale, Hanovre. Alors qu'il était encore étudiant à l'Université de musique et de théâtre de Hambourg, il a obtenu son premier engagement permanent au Théâtre de Brême, où il a pu se constituer un vaste répertoire. Il s'est joint peu après à la troupe de l'Opéra de Cologne, puis du Staatsoper de Vienne. Il se produit depuis dans les plus grandes maisons d'opéras, où il interprète principalement les rôles de ténor héroïque. Les oratorios et les récitals constituent un contrepois important à son travail sur scène. Il s'est produit avec tous les grands orchestres allemands et d'ailleurs, comme les orchestres philharmoniques de Berlin et de Vienne, l'Orchestre symphonique Yomiuri Nippon, l'Orchestre national d'Espagne et l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

www.benjaminbruns.com

Le **Bach Collegium Japan** (BCJ) a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki dans le but de présenter au public japonais des interprétations historiquement informées des grandes œuvres de la période baroque. Avec son chef d'orchestre principal actuel, Masato Suzuki, l'ensemble souhaite présenter des interprétations du patrimoine musical centrées sur Bach et utilisant des instruments originaux, interprétées par des spécialistes de la musique ancienne du monde entier. Composé d'un orchestre et d'un chœur, le BCJ propose notamment une série annuelle de concerts de cantates de Bach et un certain nombre de programmes instrumentaux.

L'ensemble primé explore également le répertoire classique : après avoir publié le Requiem puis la Grande Messe en ut mineur de Mozart qui a remporté la catégorie chorale des *Gramophone Awards* 2017, il a également enregistré la *Missa Solemnis* et la Symphonie n° 9 de Beethoven ainsi qu'*Un Requiem allemand* de Brahms. La BCJ s'est forgé une réputation enviable au niveau international grâce à ses enregistrements salués par la critique et le public de l'intégrale des œuvres vocales de Jean-Sébastien Bach, réalisés entre 1995 et 2022 chez BIS.

Le BCJ et Masaaki Suzuki se sont produits sur les scènes du monde entier, aussi bien à Amsterdam, Berlin, Paris et Londres, qu'à Melbourne, New York et Séoul, ainsi que dans le cadre de festivals de premier plan comme les BBC Proms, le Festival international d'Édimbourg et le Bachfest Leipzig.

<https://bachcollegiumjapan.org>

Depuis qu'il a fondé le Bach Collegium Japan en 1990, **Masaaki Suzuki** s'est imposé comme une autorité de premier plan dans l'interprétation des œuvres de Johann Sebastian Bach. Avec le Bach Collegium Japan, il s'est produit dans les plus grandes salles et les plus grands festivals d'Europe et des États-Unis, enregistrant abondamment et se forgeant une réputation exceptionnelle pour le raffinement de l'expression et l'authenticité de ses interprétations.

Né à Kobe, il est diplômé de l'Université des beaux-arts et de la musique de Tokyo en composition et en interprétation d'orgue. Il a ensuite étudié au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Fondateur et professeur émérite du département de musique ancienne de l'université des arts de Tokyo, il a fait partie de la faculté de direction chorale de la Yale School of Music et du Yale Institute of Sacred Music de 2009 à 2013, où il était toujours associé en 2025 en tant que principal chef invité de la Yale Schola Cantorum.

En plus de travailler avec des ensembles de musique ancienne renommés tels que le Collegium Vocale Gent, l'Orchestra of the Age of Enlightenment et le Philharmonia Baroque Orchestra, Suzuki est invité à diriger des œuvres de compositeurs aussi variés que Brahms, Britten, Fauré, Mahler, Mendelssohn, Dvořák et Stravinsky, avec des orchestres tels que le San Francisco Symphony, le Los Angeles Philharmonic, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre philharmonique de Radio France et le Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.

En avril 2001, Masaaki Suzuki a été décoré de la Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik en Allemagne. En 2012, il a reçu la médaille Bach de Leipzig et en 2013 le prix Bach de la Royal Academy of Music.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Symphony No. 2 in B flat major, 'Lobgesang'

1-3 I. Sinfonia

4 II. Chor und Sopransolo

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. (*Psalm 150, 6*)
Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede.
(*Psalm 33, 3*)
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
(*Psalm 145, 21*)

Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist,
seinen heiligen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiss es nicht,
was er dir Gutes getan. (*Psalm 103*)

5 III. Rezitativ und Arie (Tenor)

Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn,
die er aus der Not errettet hat,
aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden,
die ihr gefangen im Dunkel waret,
alle, die er erlöst hat aus der Not.
Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!
(*Psalm 107*)
Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,
er tröstet die Betrübten mit seinem Wort. (*Psalm 56, 7*)

6 IV. Chor

Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn
aus aller Trübsal.
Er zählet unsere Tränen in der Zeit der Not.

I. Sinfonia

II. Choir and Soprano Solo

Let everything that has breath praise the Lord!
Praise the Lord with the sound of the harp:
praise him with your songs! (*Psalm 33:3*)
And let all flesh praise his Holy Name!
(*Psalm 145:21*)
Praise the Lord, O my soul,
and all that is within me praise his Holy Name!
Praise the Lord, O my soul,
and forget not the good he has done for you! (*Psalm 103*)

III. Recitative and Aria (Tenor)

Proclaim it, you who are delivered through the Lord,
Whom he has saved from want,
From heavy affliction, from shame and bonds,
Who were held in a dark prison,
All you whom he has delivered from want.
Proclaim it! Thank him and extol his goodness!
(*Psalm 107*)
He counts our tears in the time of need,
He comforts the afflicted with his word. (*Psalm 56:7*)

IV. Chorus

Proclaim it, you who are delivered by the Lord
from all affliction,
He counts our tears in the time of need.

7 V. Sopran I & II und Chor

Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir
und hörte mein Flehn.

Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn!

Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!

(Psalm 40, 2+5)

8 VI. Arie und Rezitativ (Tenor)

Stricke des Todes hatten uns umfassen,
und Angst der Hölle hatte uns getroffen,
wir wandelten in Finsternis. *(Psalm 116, 3)*

Er aber spricht: Wache auf! der du schläfst,
stehe auf von den Toten, ich will dich erleuchten!
(Epheser 5, 14)

Wir riefen in der Finsternis: Hüter, ist die Nacht
bald hin?

Der Hüter aber sprach:

Wenn der Morgen schon kommt,
so wird es doch Nacht sein;

wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wiederkommen
und wieder fragen: Hüter, ist die Nacht bald hin?
(Jesaja 21, 11–12)

9 VII. Chor und Sopransolo

Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbei gekommen.

So lasst uns ablegen die Werke der Finsternis,
und anlegen die Waffen des Lichts,

und ergreifen die Waffen des Lichts. *(Römer 13, 12)*

10 VIII. Choral

Nun danket alle Gott
Mit Herzen, Mund und Händen,
der sich in aller Not
Will gnädig zu uns wenden,

V. Soprano Duet and Chorus

I waited for the Lord and he inclined to me
and heard my supplication.

Blessed is he who puts his hope in the Lord!

Blessed is he who puts his hope in Him!

(Psalm 40: 2+5)

VI. Aria and Recitative (Tenor)

The bonds of death had held us
and fear of death had come upon us,
we wandered in darkness. *(Psalm 116:3)*

But he spoke: Awake, you who sleep,
arise from the dead, I will give you light.
(Ephesians 5:14)

We cried out in the darkness: Watchman, will the night
soon pass?

But the watchman said:

Though the morning comes,
yet so will come night:

if you ask, so again will you return
and ask again: Watchman, will the night soon pass?
(Isaiah 21:11–12)

VII. Choir and Soprano Solo

The night is departed, the day is come.

So let us cast off the works of darkness
and take on the armour of light,

and take up the armour of light. *(Romans 13:12)*

VIII. Choral

Now thank we all our God,
With heart and hands and voices,
Who wondrous things hath done,
In whom his world rejoices;

Der so viel Gutes tut,
Von Kindesbeinen an
uns hielt in seiner Hut
Und allen wohlgetan.

Lob Ehr und Preis sei Gott,
Dem Vater und dem Sohne,
Und seinem heiligen Geist
Im höchsten Himmelsthron.
Lob dem dreiein'gen Gott,
Der Nacht und Dunkel schied
Von Licht und Morgenrot,
Ihm danket unser Lied.
(Martin Rinckart, 1636)

11 IX. Duett (Tenor, Sopran)

Drum sing ich mit meinem Liede ewig dein Lob,
du treuer Gott!

Und danke dir für alles Gute,
das du an mir getan.

Und wandl' ich in der Nacht und tiefem Dunkel
und die Feinde umher stellen mir nach,
so rufe ich an den Namen des Herrn,
und er errettet mich nach seiner Güte.

(Psalm 7, 28, 31, 38, 51, 103 & 116; Jesaja 59, 9)

12 X. Schlusschor

Ihr Völker! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Ihr Könige! bringet her dem Herrn Ehre und Macht!
Der Himmel bringe her dem Herrn Ehre und Macht!
Die Erde bringe her dem Herrn Ehre und Macht!

(Psalm 96)

Alles danke dem Herrn!

Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen
und preiset seine Herrlichkeit. *(Psalm 105, 150)*

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja!
(Psalm 150)

Who from our mother's arms
Hath blessed us on our way
With countless gifts of love,
And still is ours today.

All praise and thanks to God
The Father now be given,
The Son, and Holy Ghost,
Supreme in highest heaven,
The one eternal God,
Whom earth and heaven adore;
For thus it was, is now,
And shall be evermore.

(English adaptation by Catherine Winkworth, 1858)

IX. Duet (Tenor, Soprano)

Therefore I sing with my song ever your praise,
true God!

And thank you for all the goodness
that you have wrought for me.

And I wander in the night and deep darkness,
and the enemy is about me:
so I call on the name of the Lord
and he saves me, through his goodness.

(Psalm 7, 28, 31, 38, 51, 103 & 116; Isaiah 59:9)

X. Final Chorus

You nations, bring the Lord honour and might!
You kings, bring the Lord honour and might!
Let Heaven bring the Lord honour and might!
Let the earth bring the Lord honour and might!

(Psalm 96)

Let everything give thanks to the Lord,
give thanks to the Lord and extol his Name
and praise his glory! *(Psalm 105, 150)*

Let everything that has breath praise the Lord! Halleluia!
(Psalm 150)

Bach Collegium Japan

Soprano:	Ami Kanaji Kozue Shimizu Minae Fujisaki Aki Matsui Maria Mochizuki Kiyoko Yamaguchi	Flute:	Yoko Tsuruta Maya Nozaki	Violin I:	Yukie Yamaguchi <i>leader</i> Yuko Araki Takuto Takagishi Shiori Terauchi Yuki Horiuchi Ayaka Yamauchi
Alto:	Chiharu Takahashi Yukie Tamura Yumi Nakamura Mae Hayashi Naoko Fuse	Clarinet:	Lorenzo Coppola Nahoko Mitsue	Violin II:	Azumi Takada Rieko Ikeda Yuiko Endo Harumi Takada Shiho Hiromi Maki Horiuchi
Tenor:	Hiroto Ishikawa Takayuki Kagami Yosuke Taniguchi Katsuhiko Nakashima Shinya Numata Satoshi Mizukoshi	Bassoon:	Takao Kogo Yuki Kofu	Viola:	Hiroshi Narita Mika Akiha Akira Harada Mina Fukazawa Sho Maruyama
Bass:	Chiyuki Urano Tetsuya Oi Toshiaki Komada Kenichiro Himi Yukihiro Yamamoto Yusuke Watanabe	Horn:	Nobuaki Fukukawa Tsutomu Isohata Megumi Nemoto Yu Kumai	Cello:	Toru Yamamoto Takashi Kaketa Ayano Kamimura Tomofumi Shimane
		Trumpet:	Hidenori Saito Toshiyuki Onishi	Double bass:	Takashi Konno Junko Hasegawa Sakuhiko Fuse
		Trombone:	Mayumi Shimizu Norikazu Naoi Sakon Ishihara	Organ:	Masato Suzuki
		Timpani:	Atsushi Sugahara		

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Recording Data

Recording: 28th–30th October 2024 at the Tokorozawa Muse Hall, Saitama, Japan
Producer: Thore Brinkmann (Take5 Music Production)
Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)

Equipment: Microphones by Schoeps, Gefell, Neumann and Sennheiser; audio electronics by RME; monitoring equipment by B&W, Sennheiser and Neumann; Sequoia and Pyramix digital audio workstation.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Mixing: Thore Brinkmann

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Horst A. Scholz 2008
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Stained glass mural of Johannes Gutenberg, Gutenberg Museum, Mainz (Germany)
© Tang Man | Dreamstime.com

Design: Wandala Rower / Platoon
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB info@bis.se www.bis.se

BIS-2761 © & © 2026 BIS Records AB, Sweden

BIS-2761



Masaaki Suzuki

Photo: © Marco Borggreve