



CD-831/832 DIGITAL



Geistliche
Chormusik

HEINRICH SCHÜ

BACH COLLEGIUM JAPAN MASAOKI SUZUKI

CH SCHÜTZ



Die sieben Worte
Jesu Christi am Kreuz

SCHÜTZ, Heinrich (1585-1672)

Geistliche Chormusik, SWV 369-397 (Op. 11)

101'04

CD-831

Playing time: 66'06

- | | | |
|------|--|------|
| [1] | 1. Es wird das Szepter von Juda nicht entwendet werden | 2'48 |
| [2] | 2. Er wird sein Kleid in Wein waschen | 2'16 |
| [3] | 3. Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes | 3'32 |
| [4] | 4. Verleih uns Frieden genädiglich | 2'10 |
| [5] | 5. Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment | 2'01 |
| [6] | 6. Unser keiner lebet ihm selber | 3'11 |
| [7] | 7. Viel werden kommen von Morgen und von Abend | 2'12 |
| [8] | 8. Sammlet zuvor das Unkraut | 1'30 |
| [9] | 9. Herr, auf dich traue ich | 2'56 |
| [10] | 10. Die mit Tränen säen | 3'18 |
| [11] | 11. So fahr ich hin zu Jesu Christ | 2'47 |
| [12] | 12. Aria „Also hat Gott die Welt geliebt“ | 2'29 |
| [13] | 13. O lieber Herre Gott, wecke uns auf | 3'13 |
| [14] | 14. Tröstet, tröstet mein Volk | 3'14 |
| [15] | 15. Ich bin eine rufende Stimme | 3'46 |
| [16] | 16. Ein Kind ist uns geboren | 3'05 |
| [17] | 17. Das Wort ward Fleisch | 3'18 |
| [18] | 18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes | 3'59 |
| [19] | 19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr | 8'29 |
| [20] | 20. Das ist je gewißlich wahr und ein teuer werthes Wort | 4'22 |

- | | | |
|---|---|------|
| ① | 21. Ich bin ein rechter Weinstock | 3'03 |
| ② | 22. Unser Wandel ist im Himmel | 3'31 |
| ③ | 23. Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben | 3'57 |
| ④ | 24. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit | 4'40 |
| ⑤ | 25. Ich weiß, daß main Erlöser lebt | 2'48 |
| ⑥ | 26. Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume | 4'54 |
| ⑦ | 27. Der Engel sprach zu den Hirten | 3'06 |
| ⑧ | 28. Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört | 5'13 |
| ⑨ | 29. Du Schalksknecht, alle diese Schuld habe ich dir erlassen | 3'38 |
-

⑩ **Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, SWV 478** **19'20**

Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers und Seeligmakers Jesu Christi

Bach Collegium Japan

directed by **Masaaki Suzuki**



Heinrich Schütz's Preface

Honoured Reader:

It is a well-known fact, since the concertizing style of composition above a basso continuo came from Italy and was noticed by us, the Germans, this same style has been most popular here and, in fact, has gained more supporters than any other style that we have ever had; the various musical works now strewn near and far in the bookshops of Germany testify sufficiently to this end. I do not in any way find fault with such beginnings; on the other hand, I see among them and among those in our German nation, all sorts of geniuses, well disposed and suited towards the musical profession, whose renown I readily acknowledge and freely admit; but still it is indisputable: not even a musician trained in the best schools can tackle that most difficult study of counterpoint, or of any other orderly style of composition, and deal with it properly, without previously having gained sufficient experience in the style without basso continuo, and having mastered the necessary requisites for regular composition: these are (inter alia): the disposition of modes: simple, mixed and inverted fugues; double counterpoint; different styles in the art of music; modulation of voices; succession of themes, and so on, and furthermore similar subjects about which the learned theorists write at length: and the instructive counterpoints studied in *Schola Practica* with live voices; without these, no composition can prove to be enduring, even if written by an experienced composer (and even if, to those people whose ears are not fully trained in music, it seems like heavenly harmony), or it would not be worth much more than an empty nut.

For these reasons I came to tackle this little work without basso continuo, so that maybe some of the young German composers will examine the style afresh. Before they arrive at the concertizing style, as they should first open up this hard nut (in which the real kernel and fundament of good counterpoint is to be sought), and make their first attempt in this area. In Italy, the real universality of music (when, in my youth, I first began to lay down the basics of this profession), it was usual for beginners first to work out fully each short sacred or profane work without the basso continuo, and I presume that

heed is still paid to this good practice there. It should be noted that my comments concerning the propagation of music and the increase of our national renown are made with the best will in the world, and not to belittle anybody.

The fact cannot be ignored that this style of church music, without basso continuo (which I have therefore decided to call 'Spiritual Choral Music'), is not always of a single type, but that some compositions are really intended for the pulpit, others are for full choir in addition to vocal and instrumental parts; some are set so that, for better effect, the parts are not doubled, tripled, etc., but are divided into vocal and instrumental parts, and in this way may effectively be performed on the organ or sung by several choirs (if it is a composition with eight, twelve or more voices). Both of these sorts may be found in this little work of mine, written for only a few voices (I have not provided a text for the later compositions); an intelligent musician will be able to take note of the previous pieces and will then know how to produce a suitable arrangement.

Hereupon I wish publicly to declare and pray that nobody might think that the aforementioned would indicate that I wished to present or recommend this, or others of my published musical works, to anyone as a source of information or as an unambiguous example (I willingly concede their insignificance). Instead, I wish to direct each and every one to the finest composers of all, the renowned Italians as well as other old and new classical authors; their most excellent and incomparable œuvre should be studied earnestly by those who desire to compose similarly. In one style or another they shine like a bright light, showing the right way towards the study of counterpoint. Moreover I still live in hope of receiving news that a musician known to me and experienced both in theory and in practice will very soon issue a treatise on this subject, which – in particular to us Germans – will be most informative and useful. I shall earnestly and unceasingly attempt to support this undertaking for the promotion of the overall study of music.

Finally: any organist who wishes to take my little work, composed as it is without basso continuo, and write it in tablature or score, may freely do so. I hope he would not regret doing so, but that this sort of music would achieve its desired effect to an even greater extent.

— Author —

1. The Background to *Geistliche Chormusik*

In 1648, when Heinrich Schütz published his *Geistliche Chormusik*, the Thirty Years War had at last come to an end. During this ominous war, the lives and deaths of people were in the hands of destiny. When peace was gradually returned to the world Schütz was already sixty-three years old, and considering the life expectancy of the time, he must have sensed that his life was nearing an end. In this light, one may surmise that the *Geistliche Chormusik*, along with *Symphoniae Sacrae II* and *III* published around the same period (1647 and 1650 respectively), was intended as a summary of what he had built up in his musical career and a legacy to the next generation (as were Bach's works in his final years).

There are two main views concerning how the *Geistliche Chormusik* was composed. The conventional view is that the published work was a compilation of pieces he had composed over the years for church services, whilst the other view holds that the work was written systematically as a cycle. One sees from the musical elements such as the number and the disposition of the vocal parts and the church modes used, as well as the subjects of the text, that each of the pieces is indeed related. However, the connection clearly differs from the cyclic form found in the masses and suites of the time. It is not a principle that pervades the whole work. One may say that the *Geistliche Chormusik* loosely connects and arranges a variety of pieces with different forms and contents. However, at the present, it is not evident whether this loose connection existed before composition or was introduced later.

2. Structure, Text and Subject

Geistliche Chormusik comprises 29 numbers (of these, Nos. 1 and 2 and Nos. 4 and 5 can be considered as pairs, so one may say that the total is 27 numbers), and is divided into three parts according to the number of vocal parts: Part 1 with five-part pieces (Nos. 1-12), Part 2 with six-part (Nos. 13-24), and Part 3 with seven-part (Nos. 25-29). The text is mainly taken from the Old and New Testaments in Luther's German translation, but chorale texts are also used.

Philipp Spitta stated in the old Schütz Edition of this work (published in 1889) that the content of the text within each part is arranged according to the order of the church calendar, starting from Advent. Indeed, both the Part 1 and Part 2 begin with the subject of the anticipation of Christ's

birth (Nos. 1, 2 and Nos. 13-16) which can be classified as Advent. Nos. 1 and 2 (Genesis 49: 10-11) deal with the scene where Jacob gives blessings to his sons before his death, and in the Bible this scene is followed by the words 'I have waited for your salvation, O Lord' (Verse 18). In the subsequent numbers 3, 16 and 17, the subject is clearly Christ's birth. However, no study has proven that the other numbers follow the order of the calendar as well. Rather, the pieces in this work are loosely connected in content. In Part 1, the subject of Advent and Christ's birth is followed by prayers for peace (Nos. 4 and 5). No. 6 proclaims that the birth and death of human beings are governed by God, and in Nos. 7 and 8, the righteousness of God's judgement is told. Nos. 9 and 10 deal with the suffering of this world, liberation from it and salvation. The Last Judgement and eternal life conclude this section (Nos. 11 and 12).

Like Part 1, Part 2 begins with Advent and the birth of Christ, and this is followed by the glorification of God's works (No. 18), trust in the Lord and in salvation (Nos. 19-21), and eternal life and peace given on the Last Judgement Day (Nos. 22 and 23). The last piece of Part 2, No. 24, is related to No. 25 in Part 3, and the subject here is absolute trust in God despite the hardships of this world. The other pieces in this final section (Nos. 26, 28, 29) deal with the last day and God's judgement of human sins. (No. 27 is independent since it sings of the news of Christ's birth being brought to the shepherds.)

In all, Schütz's *Geistliche Chormusik* reflects the religious attitudes of the era: human death and the end of this world, Christ's birth and resurrection (the 'last day' in Christianity, namely salvation) were viewed in the same light, and the end was awaited trusting in God and always with hope. And this must have been the attitude of the ageing Schütz himself, who had survived to an age when life and death were side by side.

3. The Preface to *Geistliche Chormusik*

In the preface to the work, Schütz described vividly the musical circumstances under which it was composed, the object of the work, its content and how it should be performed. This is, therefore, indispensable source material for a deeper understanding of the work.

(1) *Prima practica and secunda practica*

When Schütz returned from his first journey to Italy and published his *Psalms of David* (1619), he proudly stated that it was he who had brought the Italian style to Germany. Many years later, when his *Geistliche Musik* was published, he mentioned that 'the concertizing style of composition over a basso continuo' was known all over Germany. This style, called 'stylus recitativus' or 'secunda practica', emphasized the intonation of words and expressed words dramatically using concertizing technique and tone painting. Relative freedom was allowed in the strictly regulated use of dissonant chords and rhythm.

In contrast, the polyphonic style which closely followed strict contrapuntal rules, seen especially in Palestrina's works, was called 'prima practica'. Schütz maintained the need to master the strict technique of 'prima practica' even to compose in the 'secunda practica'. Furthermore, he stressed that music which just superficially imitates the Italian style in vogue is like 'an empty shell [of a nut]'. In *Geistliche Chormusik* Schütz returned to the traditional strict technique, with the hope that this would contribute to the pedagogy of composition.

(2) *Necessary requisites for regular composition*

What was Schütz's view on strict compositional style? He mentioned some of the necessary techniques: use of modes, the art of fugues, differentiation of diverse styles, and the combination of themes. Indeed, his use of modes in this work is quite systematic. Also, great diversity of technique is seen in the pieces. For example, in the beginning of No. 11 ('So fahr' ich hin'), the ascending scale theme representing the word 'hinfahren' ('go hence') is imitated in an inverted and shortened way. The latter is what Schütz termed 'fuga inversa'. These two forms often appear in pairs, and are very effective. In the beginning of No. 13 ('O lieber Herre'), the use of 'fuga mixta' is to be noted. The soprano theme which begins with an ascending pattern and the alto theme, a modified version of the former, are imitated respectively by the second tenor and the bass. When the text 'O lieber Herre' is repeated, this soprano theme is coupled with its inverted form. This is an example of a more elaborate 'fuga inversa' than No. 11. In the end of No. 13, 'Connexio subiectorum', a combination of themes is used. The theme set to the words

'durch denselbigen deinen lieben Sohn', comprising crotchets and quavers, is subsequently imitated in each of the voices. This is followed by the text 'Jesum Christum' where the initial theme is still repeated, while it is combined with the slow melody (in minims) set to the words 'Jesum Christum'. Here dramatic expression is achieved by the repeated use of the words 'deinen lieben Sohn', 'Jesum Christum', and 'unsern Herrn'.

(3) *The Controversy between Scacchi and Sifert*

Although Schütz actually mentioned that this work was composed according to the strict style, it does not entirely conform to the old style. For example, in the opening bars of No. 13 (bars 2-3), there is a sudden leap from E flat to B natural. This leap, which was used very effectively to intensify the music, was in fact strictly forbidden in the compositional rules. In addition, techniques such as recitative-style melodies and tone painting which he acquired from 'secunda practica' are used throughout the work.

The reason for Schütz's emphasis of 'regular composition' was the endless controversy between Marco Scacchi, the Italian composer at the Warsaw court, and the organist of Danzig, Paul Sifert. In 1643, Scacchi published his 'Cribrum musicum ad triticum Siferticum' ('Musical Sieve against Sifert's Wheat'), harshly criticizing Sifert's *Psalms* (1640). In 1645, in retaliation, Sifert published 'Anticribrum musicum adavenam Scacchianam' ('Anti-sieve to Scacchi's Barley'). The focal point of their argument was the aforementioned issue of 'prima practica' and 'secunda practica'. In Scacchi's opinion, the two styles should be strictly separated and not mixed. He insisted that sacred music such as pieces based on chorales should be written in the old style, and criticized Sifert for incorporating the new style into his chorale works. Sifert, on the other hand, attacked Scacchi's works, saying that he was 'ignorant of both new and old styles'. His argument was that the old style was a thing of the past, and in the contemporary age, all genres of music were governed by a single set of rules. This argument gradually went on to take a more personal character, rather than a conflict of opinions.

Heinrich Schütz, as the leading figure of the musical world, was commissioned by both sides to deliver his verdict on this controversy (see Walter Werbeck's paper in the *Schütz-Jahrbuch*, 1995, pp. 63ff.). The reply seems as if he

was praising Scacchi, but in fact he avoided addressing the issue directly, and tried to settle the matter in a superficial and diplomatic manner.

The preface to the *Geistliche Chormusik* was written in response to this controversy, and one can say that this work was his answer. The cautious tone in his preface shows how he took utmost care not to be involved in this low-level argument, and not to fall prey to the critics. Rather, he tried to emphasize the importance of fundamental training in composition, which would be accepted by any musician. *Geistliche Chormusik* is composed in a style where each voice has an equal part in the counterpoint. There is a basso continuo part, but it is not an essential component of the music, and the concertizing style is used quite extensively. Although he adopted the techniques of 'secunda practica', this did not mean that the pieces were written in the dramatic style or monody style typical of 'secunda practica'. In other words, Schütz tried to distance himself from both Scacchi and Sifert, and to show an ideal form of German sacred music of his age.

It is also significant that Schütz praised the masters of the past and called them 'classici Autores'. The Latin word 'classicus' was originally a word that indicated class, meaning 'of the first rank'. Here, however, Schütz used this word in the more modern meaning of 'classic', which was very unusual for the time and, as his word usage suggests, his historical view was also quite modern. Schütz indirectly asserted that each age had its own values, by drawing attention to the composers who had achieved musical merits in their respective ages.

Geistliche Chormusik was dedicated to the Thomasschule in Leipzig, the renowned institution for music education where J.S. Bach later became Kantor. This fact also indicates that Schütz himself acknowledged the educational purposes of this work, and it was his aim to compile a work that would be an exemplar for the German sacred music of his age.

(4) Performance Practice

The preface gives some important insights into the problem of performance practice. Schütz mentions here the various types of church music. He divides them into two categories: pure vocal music without instruments and music with instruments. The latter is subdivided into three types: (a) *colla parte* (instruments playing along the vocal parts), (b) with

independent instrumental parts, and (c) with several choirs. He states that the pieces in *Geistliche Chormusik* belong to both the above categories. From this, one can infer that these works could be performed *a cappella*, with *colla parte* instruments, or with instruments substituting some of the vocal parts. From No. 24 onwards, some of the parts are specified 'instrument', so that they would be played by instruments. Some of them, however, have texts written under the music, whereas some do not. Schütz suggests that the pieces where some parts have no text (Nos. 24, 26, 28 and 29) may also be sung. In fact, it is quite simple to apply words to the parts, imitating those with texts, since the whole work is written in a style where there is no hierarchy between the parts.

As to the 'several choirs' mentioned in the preface, no piece actually requires two equal-sized choirs, for the number of voices is limited. However, in No. 25, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, one can sense a plural-choir effect when the choir of the four higher vocal parts, the *tutti*, and the choir of the lower four vocal parts perform in turns, contrasting with each other. Also there are pieces where Schütz specifies the contrast between solo ensemble and full choir (Nos. 18 and 20. In No. 20, however, the fact that the indications of solo/chorus in the continuo part sometimes differ from those in the vocal part may suggest a flexibility in solo/chorus selection.).

Lastly, there is an interesting suggestion concerning the basso continuo: Schütz states that the organ player does not have to play according to the figured continuo part, but may copy all the parts into a score or a tablature and play from that. Spitta thought that the figures in the original continuo part could not have been written by Schütz since there were so many mistakes. Indeed, this work is composed in a style in which maximum effect can be achieved without continuo accompaniment.

As for the performing forces, the recommended method of performance is suggested to a certain extent in the published parts. In the preface, however, Schütz only states that one should perform according to the contemporary practice, thereby giving the performers the freedom to choose the most suitable way under various circumstances. To perform this work appropriately by understanding its characteristics would be a painstaking but rewarding task for the modern performer too.

4. Epilogue

Since the music of Heinrich Schütz was rediscovered in the 19th century, the religious character of his music has tended to be emphasized. This tied up with the conservative ideology of German Protestantism, as well as German nationalism, and Schütz was hailed as the first composer to set up the ideals of music in the German language. The text was considered to be the dominant factor in Schütz's music ('Oratio est Domina'), and he was primarily regarded as a 'preacher' through music.

The use of words in Schütz's music is very elaborate, but by no means is the music sacrificed. Schütz emphasized his task of conveying the textual meaning, but often he transcended this and expressed the beauty and the distinguished form of music itself. Such beauty in his music captures the hearts of those whose mother tongue is not German. The outstanding works of Schütz shine in the musical heritage of the 17th century, and through them, he joined the 'immortals' and he himself became a 'musicus classicus'.

© Nozomi Sato 1997

DIE SIEBEN WORTTE UNSERS LIEBEN ERLÖSERS UND SEELIGMACHERS JESU CHRISTI (SWV 478)

Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmakers Jesu Christi is undoubtedly one of the most frequently performed pieces of Schütz since his whole output gradually became known in the 19th century. However, surprisingly little is known about where this work should be placed within his output or its rôle in the musical life of the day. The only surviving manuscript copy in the Kassel State Library does not have any comments by Schütz as seen in the published version, nor is there any record of actual performances. Therefore, one can only speculate about these issues by studying the surviving score and the structure of the music.

Concerning the date of composition, ever since the study by E.H. Müller (1922), many have referred to the supposed date of circa 1645, but in fact there is no evidence of this. The only certain fact is that since the last piece is copied into a score dated from 1657, it must have been composed before that date.

The text of *Die sieben Worte* is what was called 'Summa passionis' (*Passionsharmonie*), which was compiled to include all the words of Jesus in the Passion story of each

gospel. One of the first examples of music set to this kind of text was a work by Antoine de Longueval (fl. 1507-1522). His Passion music was through-composed in the motet style, which was introduced to Germany and subsequently imitated by Leonhard Lechner (c. 1553-1606) and others. However, in Protestant Germany, 'Responsoriale Passion' was commonly performed alongside the motet-style Latin Passions. This was based on Luther's German translation of the Bible, and the Turba-Chor was sung in polyphony and the rest monophonically on a 'Passion tone'.

Schütz's *Die sieben Worte* follows the tradition of 'Responsoriale Passion', while using the text from the old 'Summa passionis'. Here, however, Schütz richly incorporated the elements he acquired in Italy. The old 'Passion tone' was substituted by expressive monody which he learnt through dramatic music, and Gabrieli-type sinfonias were adopted before the introductory chorus and after the concluding chorus. These symmetrically-positioned sinfonias form a framework for the middle section consisting of biblical texts, and this effectively makes the listener concentrate on the story itself. The use of instruments and the disposition of voices in the middle section are also very distinctive. Whereas the words of the Evangelist and the characters other than Jesus are accompanied by basso continuo alone, the words of Jesus given to the Tenor II are accompanied by two higher instrumental parts, and the voice and the instruments echo each other's melody. Such contrast is highly effective, indicating the dignity of Jesus's words to the listener and engraving them on their hearts. Furthermore, the Evangelist's words in the climactic section 'Und um die neunte Stunde' ('And at the ninth hour') as well as his last words 'Und als er gesagt hatte' ('And having said this') are expressed by four-part chorus rather than solo voice.

Another important feature of Schütz's *Die sieben Worte* is that he introduced chorale texts in addition to the words of the Scripture. The texts of the opening and closing choruses are taken respectively from the first and last verses of the Passion chorale *Da Jesus an dem Kreuze stund* (*As Jesus stood on the Cross*). In this way, Italian music and its dramatic elements were introduced into Passion music, which was in turn adapted to Protestant church music. This became the forerunner of the Passion oratorios which flourished in the Hansa cities in the latter half of the 17th century. Furthermore, this

tradition was handed down to Dietrich Buxtehude and Johann Sebastian Bach.

Schütz's works have been highly praised as the foundation of Protestant music and its development. The fact that his *Die sieben Worte* has been performed so often to this day is a testament to its historical value, as well as the strong appeal its diverse style and contemplative music has to the modern ears.

© Nozomi Sato 1997

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

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

The Bach Collegium Japan comprises both baroque orchestra and chorus, and its major activities include an annual four-concert series of Bach's cantatas and a number of instrumental programmes. In addition, the BCJ presents major works such as Bach's *Passions*, Handel's *Messiah* and Monteverdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter

Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

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

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

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

GEISTLICHE CHORMUSIK (SWV 369-397)

Heinrich Schütz' Vorwort

Günstiger Leser:

Es ist bekand und am Tage/ das nach dem der über den Bassum Continuum concertirende Stylus Compositionis, aus Italia auch uns Deutschen zu Gesichte kommen und in die Hände gerathen/ derselbige gar sehr von uns beliebt worden ist/ und dahero auch mehr Nachfolger bekommen hat/ als vorhin kein anderer jemahls mag gehabt haben/ davon dann die bißhero unterschiedliche in Deutschland hin und wieder ausgelassene/ und in denen Buchläden befindliche Musicalische Opera, genugsam Zeugniß geben. Nun tadele ich zwar solch Beginnen keines weges; Sondern vermercke vielmehr hierunter auch unter unserer Deutschen Nation/ allerhand zu der Profession der Music wohlgeschickte und geneigte Ingenia. denen ich auch ihr Lob gerne gönne/ und selbst zugeben willig bin: Weil es aber gleichwohl an dem/ auch bey allen in guten Schulen erzogenen Musicis auser zweifel ist/ daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen/ und dieselbigen gebührlich handeln oder tractiren könne/ er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet/ und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita wohl eingehelet/ als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae inversae, Contrapunctum duplex; Differentia Styli in arte Musica diversi; Modulatio Vocum; Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr: Worvon die gelehrten Theorici weitläufftig schreiben/ und in Schola Practica die Studiosi Contrapuncti mit lebendiger Stimme unterrichtet werden; Ohne welche/ bey erfahren Componisten ja keine einzige Composition (ob auch solche denen in der Music nicht recht gelehrten Ohren/ gleichsam als eine Himmliche Harmoni fürkommen möchte) nicht bestehen/ oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzet werden kan/ etc.

Als bin ich hiernach veranlasst worden dergleichen Wercklein ohne Bassum Continuum auch einsten wieder anzugehen/ und hiedurch vielleicht etliche/ insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzuführen/ das/ ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten /Sie vor-

her diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern/ und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zuseuchen ist) aufbeissen/ und darinnen ihre erste Proba ablegen möchten: Allermassen dann auch in Italien/ als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen/ das die Anfahenden jedesmah! dergleichen Geist- oder Weltlich Wercklein/ ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet/ und also von sich gelassen haben/ wie dann daselbstens solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird. Welche meine zum Auffnehmen der Music/ auch Vermehrung unserer Nation Ruhm/ wohlgemeinte Erinnerung dann / ein iedweder im besten/ und zu niemands Verkleinerung gemeinet/ von mir vermercken wolle.

Es ist aber mit Stillschweigen ferner nicht zuübergehen/ das auch dieser Stylus der Kirchen-Music ohne den Bassum Continuum (welche mir dahero Geistliche Chormusik zu tituliren beliebt hat) nicht allezeit einerley ist/ sondern das etliche solcher Compositionen eigentlich zum Pulpel/ oder zu einem/ beydes mit Vocal- und Instrumental-Stimmen besetzten vollen Chore gemeinet/ theils aber derogestalt aufgesetzt seyn/ das mit besserm Effect die Partheyen nicht dupliret, Tripliciret, &c. Sondern in Vocal- und Instrumental-Partheyen vertheilet/ und auff solche Weise mit gutem Effect in die Orgel auch wohl gar per Choros (wann es eine Composition von Acht/ Zwoelff oder mehr Stimmen ist) Musiciret werden können. Von welcher beyderley Gattung dann auch im gegenwärtigen meinem mit wenig Stimmen vor dißmahl nur heraus gegebenen Wercklein (und bevorab unter den Hintersten/ bey welchen ich dahero auch den Text nicht habe unterlegen lassen) anzutreffen seyn; Gestalt der verständige Music in etlichen vorhergehenden dergleichen selbstens wohl vermercken/ und dahero mit dero Anstellung gebührlich zuverfahren wissen wird.

Worbey ich dann zugleich hiermit öffentlich protestiret und gebethen haben will/ das niemand/ was ietzo gedacht worden/ dahin ziehen wolle/ als ob dieses oder einziges meiner ausgelassenen Musicalischen Werke ich iemand zur Information oder gewissen Modell vorstellen und recommendiren wolte/ (deren Wenigkeit ich dann selbst gerne gestehe.) besonders will ich vielmehr alle und jede/ an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italianische

und andere/ Alte und Neue Classicos Autores hiermit gewiesen haben/ als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera denenjenigen/ die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern Stylo als ein helles Licht fürleuchten/ und auff den rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können. Wie dann über dieses ich noch der Hoffnung lebe/ auch allbereit hievon in etwas Nachrichtung habe/ das ein/ mir wohlbekandter/ so wohl in Theoria als Praxi hocherfahrner Musicus/ hiernächst der gleichen Tractat an das Tage-Liecht werde kommen lassen/ der hiezuo/ insonderheit uns Deutschen auch sehr zu-träglich und nutzbar wird seyn können: Welches/ das es erfolgen möge/ dem allgemeinen Studio Musico zum besten/ ich mit Fleiß zu sollicitum dann nicht unterlassen will.

Endlich: Da auch iemand von den Organisten etwa in dieses mein ohne Bassum Continuum eigentlich aufgesetztes Wercklein/ wohl und genaw mit einzuschlagen Beliebung haben/ und solches in die Tabulatur oder Partitur abzusetzen sich nicht verdrissen lassen wird: lebe ich der Hoffnung/ dass der hierauff gewandte Fleiß und Bemühung ihn nicht allein nicht geweren/ sondern auch diese Art der Music desto mehr ihren gewünschten Effect erreichen werde.

Gott mit uns sampt und sonders in Gnaden!

– Author –

1. Der Werdegang der Geistlichen Chormusik

Als Heinrich Schütz 1648 seine *Geistliche Chormusik* veröffentlichte, war der Dreißigjährige Krieg endlich beendet. Während dieses verhängnisvollen Krieges waren Leben und Tod der Menschen in den Händen des Schicksals. Schütz war bereits 63 Jahre alt, als der Friede allmählich in die Welt zurückkehrte, und anbetrachts der damaligen Lebenserwartung muß er empfunden haben, daß sich sein Leben dem Ende zuneigte. In diesem Licht kann man vermuten, daß die *Geistliche Chormusik*, wie auch die um dieselbe Zeit (1647 bzw. 1650) veröffentlichten Teile II und III der *Symphoniae Sacrae* als Zusammenfassung dessen gemeint war, was er im Laufe seiner musikalischen Karriere aufgebaut hatte, und als Vermächtnis an die nächste Generation (wie Bachs Werke der letzten Jahre).

Es gibt zwei hauptsächliche Theorien darüber, wie die *Geistliche Chormusik* komponiert wurde. Die konventionelle

Theorie besagt, daß das veröffentlichte Werk eine Zusammenfassung von Stücken ist, die er im Laufe der Jahre für die Gottesdienste in der Kirche komponiert hatte, die andere, daß das Werk systematisch als Zyklus geschrieben wurde. An den musikalischen Elementen, wie Anzahl und Verteilung der Singstimmen, sowie den verwendeten Kirchentonarten und dem Textstoff, sieht man, daß sämtliche Stücke in der Tat miteinander in Beziehung stehen. Diese Beziehung unterscheidet sich aber deutlich von der zyklischen Form, die damals in Messen und Suiten zu finden war. Sie ist kein Prinzip, das das ganze Werk durchdringt. Man könnte sagen, daß die *Geistliche Chormusik* eine Vielfalt von formal und inhaltlich verschiedenen Stücken lose miteinander verbindet. Derzeit weiß man aber nicht, ob diese lose Verbindung vor der Komposition existierte oder erst nachträglich eingeführt wurde.

2. Struktur, Text und Stoff

Die *Geistliche Chormusik* besteht aus 29 Nummern (von denen Nr.1 und 2 bzw. 4 und 5 als Paare betrachtet werden können, so daß man sagen kann, daß die Summe 27 Nummern beträgt), und ist in drei Teile geteilt, entsprechend der Anzahl der Singstimmen: Teil 1 mit fünfstimmigen Stücken (Nr.1-12), Teil 2 mit sechsstimmigen (Nr.13-24) und Teil 3 mit siebenstimmigen (Nr.25-29). Die Texte sind in der Hauptsache den Alten und Neuen Testamenten in Luthers Übersetzung entnommen, aber Choraltex te werden auch verwendet.

In der 1889 veröffentlichten alten Schütz-Ausgabe dieses Werkes gab Philipp Spitta an, der textliche Inhalt eines jeden Teils sei dem Kirchenkalender entsprechend angeordnet, mit Beginn beim Advent. In der Tat beginnen die Teile 1 und 2 mit dem Thema der Erwartung der Geburt Christi (Nr.1, 2 und 13-16), das als Advent eingereicht werden kann. Nr.1 und 2 (Genesis 49:10-11) behandeln die Szene, wo Jakob vor seinem Tode seine Söhne segnet, und in der Bibel folgen dann die Worte „Auf deine Hilfe harre ich, Herr“ (Vers 18). In den folgenden Nummern 3, 16 und 17 ist Christi Geburt eindeutig das Thema. Es gibt aber keine Untersuchung, die bewiesen hätte, daß auch die übrigen Nummern kalendrisch angeordnet sind.

Die Stücke dieses Werks sind inhaltsmäßig eher lose miteinander verbunden. Beispielsweise folgen im ersten Teil nach dem Thema des Advents und der Geburt Christi Gebete für den Frieden (Nr.4 und 5). In Nr.6 wird gesungen, daß

Geburt und Tod des Menschen von Gott bestimmt sind, und in Nr. 7 und 8 ist das Thema die Gerechtigkeit von Gottes Richterspruch. Nr. 9 und 10 behandeln das Leiden in dieser Welt, die Erlösung davon und das Heil. Das Jüngste Gericht und das ewige Leben beschließen diesen Teil (Nr. 11 und 12).

Ähnlich wie Teil I beginnt auch der zweite Teil mit dem Advent und der Geburt Christi. Dann folgen die Verherrlichung der Taten Gottes (Nr. 18), das Vertrauen zum Herrn und zur Erlösung (Nr. 9-21), und das ewige Leben und die ewige Ruhe, die am Tag des Jüngsten Gerichts gegeben werden (Nr. 22 und 23).

Das letzte Stück des zweiten Teils, Nr. 24, ist mit Nr. 25 im dritten Teil verwandt, und das Thema ist hier das absolute Vertrauen in Gott im Elend dieser Welt. Die anderen Stücke in diesem Schlußteil (Nr. 26, 28, 29) handeln vom Tag des Jüngsten Gerichts und von Gottes Bestrafung der menschlichen Sünden (Nr. 27 ist freistehend, da es die den Hirten überbrachte Nachricht von der Geburt Christi besingt).

Im ganzen gesehen spiegelt die *Geistliche Chormusik* von Schütz die religiöse Einstellung der damaligen Zeit: man betrachtete im selben Licht den Tod des Menschen, das Ende der Welt, Christi Geburt und Auferstehung (den „Jüngsten Tag“ des Christentums, und zwar die Erlösung), und man wartete auf jenen Tag im Glauben an Gott, stets voller Hoffnung. Dies muß auch die Einstellung des alten Schütz selbst gewesen sein, der jenes Alter überlebt hatte, in dem Leben und Tod nebeneinander standen.

3. Das Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*

Im Vorwort zu diesem Werk beschrieb Schütz lebhaft die musikalischen Umstände, unter denen das Werk komponiert wurde, den Zweck des Werkes, dessen Inhalt, und wie es aufzuführen ist. Daher ist es ein unentbehrliches Material zum tieferen Verstehen des Werkes.

(1) *Prima und secunda practica*

Als Schütz von seiner ersten Italienreise zurückkehrte und 1619 die *Davidspsalmen* veröffentlichte, behauptete er stolz, er hätte den italienischen Stil nach Deutschland gebracht. Als seine *Geistliche Musik* viele Jahre später herausgegeben wurde, erwähnte er, daß „der konzertante Stil des Komponierens über einem Basso continuo“ in ganz Deutschland bekannt sei. Dieser Stil, „Stylus recitativus“ oder „Secunda

practica“ genannt, betonte die Deklamation der Sprache und brachte die Worte dramatisch zum Ausdruck, durch den Gebrauch von konzertanter Technik und Tonmalereien. Eine relative Freiheit im strikt regulierten Gebrauch von Dissonanzen und Rhythmus war erlaubt.

Im Kontrast dazu nannte man den polyphonischen Stil, der sich strikt an die kontrapunktischen Regeln hielt, und der besonders in Palestrinas Werken zu beobachten war, „Prima practica“. Schütz vertrat die Ansicht, daß man die strikte Technik der „Prima practica“ beherrschen mußte, und sei es nur um sich der „Secunda practica“ zu widmen. Außerdem betonte er, daß eine Musik, die lediglich den modischen italienischen Stil imitierte, wie eine „taube Nuß“ sei. In der *Geistlichen Chormusik* kehrte Schütz zur traditionellen, strikten Technik zurück, in der Hoffnung, daß dies zur Pädagogik der Komposition beitragen würde.

(2) „*Zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisita*“ Was dachte Schütz denn vom strikten Kompositionsstil? Einige der notwendigen Techniken erwähnte er: den Gebrauch der Kirchentonarten, die Kunst der Fugen, die Differenzierung verschiedener Stile und die Folge der Themen. Sein Gebrauch der Tonarten in diesem Werk ist tatsächlich ganz systematisch. Man kann in den Stücken auch die technische Vielfalt beobachten. Am Anfang von Nr. 11 („So fahr' ich hin“) wird beispielsweise das steigende Skalenthema, das das Wort „hin-fahren“ beschreibt, von seiner verkürzten Umkehrung imitiert. Dies ist, was Schütz als „Fuga inversa“ bezeichnete. Diese beiden Formen erscheinen häufig paarweise und sind sehr effektiv. Am Anfang von Nr. 13 („O lieber Herre“) ist der Gebrauch von „Fuga mixta“ vermerkt. Das Sopranthema, das steigend beginnt, und das Althema, eine modifizierte Fassung davon, werden von zweiten Tenor bzw. vom Baß imitiert. Bei der Wiederholung des Textes „O lieber Herre“ wird dieses Sopranthema mit der invertierten Form verbunden. Dies ist ein Beispiel einer kunstvolleren „Fuga inversa“ als Nr. 11. Am Schluß von Nr. 13 wird die „Connexio subiectorum“ gebraucht, die Folge der Themen. Das Thema wurde zu den Worten „durch denselbigen deinen lieben Sohn“ komponiert und besteht aus kurzen Tönen (schwarzen Noten); es wird anschließend von allen Stimmen imitiert. Es folgt der Text „Jesum Christum“, wo das ursprüngliche Thema nach wie vor wiederholt wird, während es mit der langsamen Me-

lodie (in weißen Noten) kombiniert wird, die zu den Worten „Jesum Christum“ gesetzt wurden. Hier wird der dramatische Ausdruck durch wiederholtes Verwenden der Worte „deinen lieben Sohn“, „Jesum Christum“ und „unsern Herrn“ geschaffen.

(3) Die Auseinandersetzung zwischen Scacchi und Sifert

Obwohl Schütz erwähnte, daß dieses Werk im strikten Stil komponiert worden war, entspricht es nicht ganz dem alten Stil. Beispielsweise gibt es in den Anfangstakten von Nr. 13 (Takte 2-3) einen plötzlichen Sprung von Es nach H. So ein Sprung wurde sehr effektiv verwendet, um die Musik zu intensivieren, war aber laut den Kompositionsregeln strikt verboten. Außerdem werden im ganzen Werk Techniken wie rezitativische Melodien und Tonmalereien eingesetzt, die er der „Secunda practica“ entnommen hatte.

Im Hintergrund der Tatsache, daß Schütz die „Regulirte Composition“ betonte, war eine endlose Auseinandersetzung zwischen Marco Scacchi, dem am Warschauer Hof tätigen italienischen Komponisten, und dem Danziger Organisten Paul Sifert. 1643 veröffentlichte Scacchi sein „Cribrum musicum ad triticum Siferticum“, wo er Siferts *Psalmen* (1640) scharf kritisierte. Als Vergeltungsschlag veröffentlichte Sifert augenblicklich sein „Anticribrum musicum adavenam Scacchianam“ (1645).

Im Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung stand der bereits erwähnte Gegensatz von „Prima practica“ und „Secunda practica“. Laut Scacchi sollten die beiden Stile strikt auseinandergehalten, nicht vermischt werden. Er beharrte darauf, daß geistliche Musik wie jene, die auf Choralen basiert, im alten Stil geschrieben werden sollte, und er kritisierte Sifert, weil dieser den neuen Stil in seine Choralwerke mit einbezog. Sifert griff seinerseits Scacchis Werke an, indem er sagte, dieser kenne sich weder im neuen noch im alten Stil aus. Seine Argumentation war die, daß der alte Stil Sache der Vergangenheit war, und daß im Zeitalter der Gegenwart sämtliche musikalische Gattungen von denselben Regeln beherrscht würden. Die Argumentation wurde aber allmählich immer persönlicher.

Als führende Persönlichkeit der Musikwelt wurde Heinrich Schütz von beiden Seiten gebeten, sein Urteil über diese Auseinandersetzung zu fällen (seine Antwort auf diese Aufforderung wird detailliert von Walter Werbeck im *Schütz-*

Jahrbuch 1995 besprochen). Die Antwort sieht aus, als ob er Scacchi loben würde, aber in Wirklichkeit vermied er, sich direkt mit der Angelegenheit zu befassen, und er versuchte stattdessen, die Sache auf eine oberflächliche und diplomatische Art zu erledigen.

Das Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* wurde als Reaktion auf diese Auseinandersetzung geschrieben, und man könnte sagen, daß dieses Werk seine Antwort war. Der vorsichtige Ton im Vorwort zeigt, daß er sich mit aller Kraft davor hütete, sich an dieser auf niedrigstem Niveau geführten Diskussion zu beteiligen, und eine Beute der Kritiker zu werden. Stattdessen versuchte er, die Wichtigkeit einer grundlegenden Kompositionsausbildung zu betonen, die von jedem Musiker akzeptiert werden könnte. Die *Geistliche Chormusik* ist in einem Stil komponiert, bei dem jede Stimme eine gleichberechtigte Rolle im Kontrapunkt hat. Es gibt eine Continuo-Stimme, die aber keine entscheidende Komponente der Musik ist, und der konzertante Stil wird ausgiebig verwendet. Obwohl er die Technik der „Secunda practica“ verwendete, bedeutete dies nicht, daß die Stücke im dramatischen Stil oder in der Monodie geschrieben wurden, die für die „Secunda practica“ typisch sind. Mit anderen Worten versuchte Schütz, sich von sowohl Scacchi als auch Sifert zu distanzieren, indem er eine ideale Form deutscher sakraler Musik der damaligen Zeit vorlegte.

Es ist auch bedeutsam, daß Schütz die Meister der Vergangenheit lobte und „classici Autores“ nannte. Das lateinische Wort „classicus“ bezog sich ursprünglich auf die Klasse; es bedeutete „erstrangig“. Hier gebrauchte aber Schütz das Wort im moderneren Sinn „klassisch“, was für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich war, und wie seine Wortwahl andeutet, waren seine Ansichten in geschichtlicher Hinsicht ganz modern. Indirekt behauptete Schütz, daß jedes Zeitalter seine eigenen Werte hatte, indem er die Aufmerksamkeit auf jene Komponisten lenkte, die in ihren verschiedenen Epochen musikalische Leistungen vollbracht hatten.

Die „Geistliche Chormusik“ wurde der Leipziger Thomasschule gewidmet, der berühmten Schule für musikalische Ausbildung, an welcher Bach später Kantor wurde. Dieser Umstand zeugt auch davon, daß Schütz selbst den pädagogischen Zweck des Werks anerkannte, und es war seine Absicht, ein Werk zusammenzustellen, das für die damalige geistliche Musik in Deutschland ein Vorbild sein sollte.

(4) Zur Aufführungspraxis

Das Vorwort gewährt einige wichtige Einblicke in das Problem der Aufführungspraxis. Schütz erwähnt die verschiedenen Arten der Kirchenmusik. Er teilt sie in zwei Kategorien auf: reine Vokalmusik ohne Instrumente, und Musik mit Instrumenten. Diese ist in drei Typen unterteilt: a) *colla parte* (Instrumente verdoppeln die Singstimmen), b) mit unabhängigen Instrumentalstimmen, und c) mehrchörig. Er stellt fest, daß die Stücke in der *Geistlichen Chormusik* zu beiden Kategorien gehören. Daraus kann geschlossen werden, daß diese Werke entweder *a cappella* aufgeführt werden können, mit Colla-parte-Instrumenten, oder mit Instrumenten, die einige der Singstimmen ersetzen. Ab Nr. 24 sind manche Stimmen als „Instrument“ bezeichnet, was hieß, daß sie instrumental auszuführen waren. Manchen von ihnen sind allerdings Texte unterlegt, manchen nicht. Schütz schlägt vor, daß jene Stücke, wo manche Stimmen textlos sind (Nr. 2, 4, 26, 28, 29) ebenfalls gesungen werden sollen. Es ist in der Tat ganz einfach, den Stimmen Worte zu unterlegen indem man jene mit Texten imitiert, denn das ganze Werk ist in einem Stil geschrieben, wo zwischen den Stimmen keine Hierarchie vorliegt. Was die im Vorwort erwähnten „mehreren Chöre“ betrifft, verlangt in Wirklichkeit kein Stück zwei gleich große Chöre, denn die Zahl der Stimmen ist begrenzt. In Nr. 25, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, kann man allerdings eine mehrchörige Wirkung empfinden, wenn der Chor der vier höheren Stimmen, das Tutti, und der Chor der vier tieferen Stimmen abwechselnd und im Kontrast zueinander erscheinen. Es gibt auch Stellen, an denen Schütz den Kontrast zwischen Solisten und vollem Chor angibt (Nr. 18, 20).

Zuletzt gibt es einen interessanten Vorschlag hinsichtlich des Generalbasses: Schütz gibt an, daß der Organist nicht entsprechend dem bezifferten Continuoart spielen muß, sondern sämtliche Stimmen in eine Partitur oder eine Tabulatur abschreiben kann, aus der er dann spielt. Spitta meinte, die Ziffern im Continuoart des Originals könnten nicht von Schütz geschrieben worden sein, da es so viele Fehler gab. Dieses Werk ist in der Tat in einem Stil geschrieben, bei dem die maximale Wirkung auch ohne Continuoabgleitung zu erreichen ist.

Was die Besetzung betrifft, wird die empfohlene Art der Aufführung bis zu einem gewissen Grade in den gedruckten Stimmen angegeben. Schütz empfiehlt im Vorwort nur, die

Charakteristika des Werkes in Erwägung zu ziehen, und es entsprechend der zeitgenössischen Praxis aufzuführen; dies ist wohl auch für den modernen Interpreten eine schwierige aber erfreuliche Aufgabe.

4. Epilog

Seit die Musik von Heinrich Schütz im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurde, tendierte man dazu, den religiösen Charakter seiner Musik zu betonen. Dies hing mit der konservativen Ideologie des deutschen Protestantismus und mit dem deutschen Nationalismus zusammen, und Schütz wurde als erster Komponist bejubelt, der Ideale für die Musik in deutscher Sprache aufgestellt hatte. Man hielt den Text für den dominanten Faktor in Schütz' Musik („Oratio est Domina“) und meinte, er sei in erster Linie ein „Prediger“ durch die Musik.

Der Gebrauch der Worte in Schütz, Musik ist sehr kunstvoll, aber die Musik wird keineswegs geopfert. Schütz betonte seine Aufgabe als Überbringer der Textbotschaft, aber er ging häufig darüber hinweg und brachte die Schönheit und die hervorragende Form der Musik selbst zum Ausdruck. Diese Schönheit in seiner Musik fesselt die Herzen jener, deren Muttersprache nicht die deutsche ist. Die außerordentlichen Werke von Schütz glänzen im musikalischen Erbe des 17. Jahrhunderts, und durch sie konnte er sich zu den größten, mustergültigen Komponisten („canonisierte Autoren“) zählen – er wurde selber ein „Musicus classicus“.

© Nozomi Sato 1997

DIE SIEBEN WORTTE UNSERS LIEBEN ERLÖSERS UND SEELIGMACHERS JESU CHRISTI (SWV 478)

Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmakers Jesu Christi ist zweifelsohne eines der meistgespielten Stücke von Schütz seitdem sein Gesamtwerk im 19. Jahrhundert allmählich bekannt wurde. Erstaunlich wenig ist hingegen darüber bekannt, wo innerhalb seines Schaffens dieses Werk einzureihen ist, und über seine Rolle im damaligen Musikleben. Die einzige überlieferte Kopie des Manuskripts, in der Kasseler Staatsbibliothek, hat zum Unterschied von der gedruckten Partitur keinen Kommentar von Schütz selbst, und es gibt keine Dokumentation über etwaige Aufführungen. Aus diesen Gründen kann man in dieser Hinsicht nur anhand

der überlieferten Partitur und der Struktur der Musik spekulieren. Wie die Entstehungszeit betrifft, haben viele seit E.H. Müllers Studie (1922) das von ihm vermutete Jahr, um 1645, angegeben, aber in Wirklichkeit gibt es keinerlei Beweise dafür. Die einzige sichere Tatsache ist, daß es fertiggestellt gewesen sein muß, bevor das letzte Stück in ein Material aus dem Jahr 1657 kopiert wurde.

Der Text der *Sieben Worte* ist das, was man die „Summa passionis“ (Passionsharmonie) nannte, das man zusammenstellte, um sämtliche Worte Jesu in den Passionsgeschichten der verschiedenen Evangelien zu vereinigen. Eine der ersten Vertonungen eines Textes dieser Art war ein Werk von Antoine de Longueval (etwa 1507-1522). Seine Passionsmusik war durchkomponiert in einem Motettenstil, der von Leonhard Lechner (um 1553-1606) und anderen nach Deutschland gebracht und dann imitiert wurde.

Im protestantischen Deutschland wurde aber üblicherweise die „Responsoriale Passion“ neben den lateinischen Passionen im Motettenstil aufgeführt. Sie basierte auf Luthers Bibelübersetzung, der Turba-Chor wurde polyphonisch gesungen, der Rest im monophonen „Passionston“.

Schütz' *Die sieben Worte* schließen sich an die Tradition der „Responsorialen Passion“ an, während sie den Text der alten „Summa passionis“ verwenden. Schütz brachte aber hier eine reiche Fülle jener Elemente zum Vorschein, die er in Italien kennengelernt hatte. Der alte „Passionston“ wurde von einer expressiven Monodie ersetzt, die er durch die dramatische Musik gelernt hatte, und Sinfonien vom Typ eines Gabrieli wurden vor dem Anfangschor und nach dem Schlußchor hinzugefügt. Diese symmetrisch eingesetzte Sinfonien bilden einen Rahmen für den aus biblischen Texten bestehenden Mittelteil, was den Hörer auf effektive Art dazu bringt, sich auf die eigentliche Geschichte zu konzentrieren. Der Gebrauch der Instrumente und die Anlage der Stimmen im Mittelteil sind ebenfalls sehr kennzeichnend. Während die Worte des Evangelisten und der übrigen Personen außer Jesus nur vom Basso continuo begleitet werden, besteht die Begleitung der Worte Jesu, die dem Tenor II zugeteilt sind, aus zwei höheren Instrumentalstimmen, wobei die Stimme und die Instrumente Echos der verschiedenen Melodien bilden. Der entstandene, höchst effektvolle Kontrast unterstreicht die Würde der Worte Jesu, die an die Herzen der Hörer sprechen. Weiters werden die Worte des Evangelisten beim Höhepunkt

„Und um die neunte Stunde“, sowie sein letztes Wort „Und als er das gesagt hatte“ nicht von einer Solostimme, sondern vom viersimmigen Chor zum Ausdruck gebracht.

Ein anderer, wichtiger Zug in Schütz' *Die sieben Worte* ist, daß er zusätzlich zu den Worten der Heiligen Schrift Choraltete einführte. Der Text der Chöre am Anfang und am Ende wurde dem ersten bzw. dem letzten Vers des Passionschorals *De Jesus am Kreuze stund* entnommen. Auf diese Weise wurde die italienische Musik und ihre dramatischen Elemente in die Passionsmusik hereingebracht, die wiederum der protestantischen Kirchenmusik angepaßt wurde. Dies war ein Vorläufer der Passionsoratorien, die während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Hansestädten blühten. Ferner wurde diese Tradition Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach überliefert. Schütz' Schaffen wurde als Grundstein der protestantischen Musik und ihrer Entwicklung hoch gelobt. Der Umstand, daß *Die sieben Worte* bis heute so häufig aufgeführt wurden, ist ein Beweis für den historischen Wert des Werkes, sowie für den großen Anklang, den seine stilistisch vielfältige und kontemplative Musik bei modernen Ohren findet.

© Nozomi Sato 1997

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

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen.

Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

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

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

HEINRICH SCHÜTZ

GEISTLICHE CHORMUSIK (SWV 369-397)

Préface du compositeur

Il est su partout que, depuis que le style concertant de composition sur une basse continue venu de l'Italie a attiré notre attention, à nous les Allemands, il y a été très apprécié et populaire ici. En fait, il a gagné plus d'adeptes que tout autre style. Les œuvres musicales variées qui remplissent maintenant les magasins de musique d'Allemagne en offrent une évidence suffisante. Il n'y a évidemment rien de mal à cela. Je vois plutôt dans ces compositeurs, et aussi ceux de notre nation allemande, toutes sortes de génies musicaux dont j'admets de bon cœur ou concède volontiers la réputation.

D'un autre côté, aucun musicien, même celui sortant d'une bonne école, ne peut s'attaquer à l'étude la plus difficile de contrepoint ou à tout autre style strict de composition, s'en servir ou le traiter correctement sans avoir acquis une adresse suffisante dans le style sans le *basso continuo*, et avoir maîtrisé les exigences de la composition courante qui sont (entre autres): organisation méthodique des modes; fugues simples, doubles et avec inversion; contrepoint double; différenciation des divers styles en musique; modulation des voix; succession de thèmes, etc., et sujets semblables sur lesquels les théoriciens érudits écrivent des pages et des pages. Les contrepoints d'exercice étudiés par des musiciens lors des heures d'école sont aussi importants [*in Scholâ Practicâ*]. Sans eux, aucune composition ne peut survivre, même si elle est écrite par un compositeur expérimenté et si elle semble d'une harmonie céleste à ceux dont les oreilles ne sont pas convenablement entraînées à la musique. Elle ne vaudrait alors pas tellement mieux qu'une noix vide [*eine taube Nuss*, une noix sourde].

C'est ainsi que j'ai écrit cette petite œuvre sans *basso continuo*, de sorte que le genre puisse reprendre racine et peut-être inspirer quelqu'un, surtout parmi les jeunes compositeurs allemands. Avant d'avancer dans le style concertant, en guise de première épreuve, ils devraient ouvrir cette noix dure, aller au fond du problème, là où ils pourront trouver le cœur et la base du bon contrepoint. Car en Italie, là où se trouve l'école de musique authentique (dans ma jeunesse, j'ai commencé là à apprendre les fondations de cette profession).

il était coutume pour les débutants de commencer à composer [ausarbeiten] chaque brève œuvre sacrée ou profane proprement et diligemment sans le basso continuo. Cette excellente procédure est probablement encore suivie là-bas. Je désire souligner que mes remarques sur l'avancement de la musique et l'accroissement de la réputation de notre nation sont faites avec la meilleure des intentions et aucunement au détriment de qui que ce soit.

Je voudrais aussi dire que ce style de musique sacrée sans basso continuo (que j'ai donc appelée *Musique chorale spirituelle*) n'est pas toujours le même. Certaines des compositions sont vraiment pour voix solos; d'autres sont pour grand chœur avec parties vocales et instrumentales. Une partie de ces dernières sont écrites de façon à ce que, pour obtenir un meilleur effet, les parties ne sont pas doublées, ni triplées, etc., mais sont divisées entre les voix et les instruments et peuvent ainsi être jouées avec bon effet à l'orgue ou chantées dans plusieurs chœurs (si une composition a 8, 12 ou plus de voix). Ces deux types se trouvent dans mon œuvre ci-présentée, écrite pour quelques voix seulement. Je n'ai pas fourni le texte des compositions à la fin parce que le musicien intelligent sera capable d'examiner les pièces au début et saura ainsi comment procéder à un arrangement approprié.

Je désire ici affirmer publiquement et prier pour que personne ne pense que ce que j'ai mentionné ci haut porte à penser que j'ai désiré présenter et recommander cette œuvre musicale publiée ou quelqu'autre de mes compositions à quiconque comme l'essence de la connaissance ou un modèle définitif. J'en comprends bien moi-même leur nature insignifiante. Je désire plutôt diriger tout un chacun aux compositeurs les plus importants de tous, les illustres Italiens et les autres auteurs classiques anciens ou modernes. Leurs œuvres très admirables et incomparables devraient être étudiées avec diligence par ceux qui désirent composer d'une manière semblable. Dans un style ou dans l'autre, ils brillent comme une lumière vive, indiquant le juste chemin de l'étude du contrepoint. De plus, j'espère encore recevoir la nouvelle qu'un musicien applaudi pour sa théorie et sa pratique publiera bientôt un traité sur ce sujet qui sera très informatif et pratique, surtout pour nous les Allemands. Je ferai tout mon possible pour appuyer ce projet de promotion de l'étude de la musique en général.

Finalement, si un organiste le souhaite, il a ma per-

mission de prendre cette petite œuvre originalement composée sans basso continuo et de l'écrire en tablature ou en partition. Il peut le faire sans scrupule car ce genre de musique arriverait encore mieux à ses fins.

— Author —

1. L'histoire de *Geistliche Chormusik*

En 1648, quand Heinrich Schütz publia *Geistliche Chormusik*, la guerre de 30 ans était enfin finie. Au cours de cette guerre sinistre, la vie et la mort des gens étaient aux mains du destin. Schütz avait déjà 63 ans quand la paix revint peu à peu dans le monde et, vu la longueur moyenne de vie en ce temps-là, il devait sentir que la sienne tirait à sa fin. C'est pourquoi on peut présumer que *Geistliche Chormusik*, ainsi que les volumes II et III de *Symphonie Sacrae* publiés dans la même période (respectivement 1648 et 1650), devaient être un résumé de ce qu'il a fait au cours de sa carrière musicale et un héritage pour la génération à venir (comme le furent les œuvres de Bach dans ses dernières années).

On discerne deux opinions principales concernant la composition de *Geistliche Chormusik*. L'opinion conventionnelle est que l'œuvre publiée était une compilation de pièces qu'il avait composées au cours des années pour des services à l'église tandis qu'une autre opinion soutient que l'œuvre fut écrite systématiquement en un cycle. À partir des éléments musicaux tels que le nombre et la disposition des parties vocales et les modes choisis, ainsi que des sujets du texte, on peut dire qu'il existe un lien entre les pièces. D'un autre côté, le lien est nettement différent de la forme cyclique trouvée dans les messes et les suites de l'époque. Ce n'est pas un principe qui s'étend sur toute l'œuvre. On peut dire que *Geistliche Chormusik* relie lâchement et arrange une variété de pièces aux formes et contenus différents. Il n'est cependant pas encore évident que ce mince lien ait existé avant la composition; il pourrait avoir été ajouté après.

2. Structure, texte et sujet

Geistliche Chormusik comprend 29 numéros (dont les 1 et 2, 4 et 5 peuvent être considérés comme des paires, de sorte qu'on peut dire que le total est de 27 numéros) et est divisée en trois parties selon le nombre de parties vocales: partie 1 avec des pièces à 5 voix (nos 1-12), partie 2 avec des pièces à 6 voix (nos 13-24) et partie 3 avec des pièces à 7 voix (nos

25-29). Le texte provient en partie de l'Ancien et du Nouveau Testament dans la traduction de Luther mais des textes de choraux sont aussi utilisés.

Philipp Spitta soutient, dans l'ancienne édition Schütz de cette œuvre (publiée en 1889), que le contenu du texte dans chaque partie est arrangé selon l'ordre de l'année liturgique, commençant par l'avent. En effet, les parties 1 et 2 commencent par l'anticipation de la naissance du Christ (nos 1 et 2 et 13 et 16), ce que l'on peut nommer advent. Les nos 1 et 2 (Genèse 49: 10-11) traitent de la scène où Jacob bénit ses fils avant de mourir et, dans la bible, cette scène est suivie des paroles "En ton salut j'espère, Yahvé!" (Verset 18). Dans les numéros suivants 3, 16 et 17, le sujet est clairement la naissance du Christ. Aucune étude n'a cependant prouvé que les autres numéros suivent aussi bien l'ordre du calendrier. Le lien entre le contenu des pièces de cette œuvre est plutôt lâche. Dans la première partie, le sujet de l'avent et de la naissance du Christ est suivi de prières pour la paix (nos 4 et 5). Dans le no 6, on chante que la naissance et la mort des êtres humains sont décidées par Dieu et les nos 7 et 8 nous parlent de la droiture de son jugement. Les nos 9 et 10 traitent de la souffrance de ce monde, de sa libération et du salut. Le Jugement dernier et la vie éternelle terminent cette section (nos 11 et 12).

Comme la première partie, la deuxième commence elle aussi avec l'avent et la naissance du Christ et ceci est suivi de la glorification de l'œuvre de Dieu (no 18), la confiance dans le Seigneur et dans le salut (nos 19-21) et la vie éternelle et la paix données au jour du Jugement dernier (nos 22 et 23). La dernière pièce de la deuxième partie, le no 24, est relié au no 25 dans la troisième partie et le sujet ici est la confiance absolue en Dieu malgré les épreuves de ce monde. Les autres pièces dans cette section finale (nos 26, 28 et 29) traitent du dernier jour et le jugement de Dieu des péchés humains (no 27 est indépendant puisqu'il chante la nouvelle de la naissance du Christ annoncée aux bergers).

En somme, *Geistliche Chormusik* de Schütz reflète l'attitude religieuse de l'époque: on voyait la mort humaine et la fin de ce monde, la naissance du Christ et la résurrection (le "jour dernier" dans le christianisme, soit celui du salut) sous la même lumière et on attendait ce jour avec confiance en Dieu et toujours avec espérance. Ce devait aussi être l'attitude du vieux Schütz qui avait survécu à l'âge où la vie et la mort se tenaient côte à côte.

3. La préface de *Geistliche Chormusik*

Dans la préface de son œuvre, Schütz décrit vivement les circonstances musicales sous lesquelles cette œuvre fut composée, son sujet, son contenu et la manière dont elle devait être interprétée. C'est pourquoi cette source de matériel est indispensable à une compréhension profonde de l'œuvre.

(1) "*Prima practica*" et "*secunda practica*"

Quand Schütz rentra de son premier voyage en Italie et publia ses *Psaumes de David* (1619), il avançait avec orgueil que c'était lui qui avait amené le style italien en Allemagne. Ce style, appelé "stylus recitativus" ou "*secunda practica*", soulignait l'intonation des mots et exprimait dramatiquement les paroles en utilisant la technique concertante et la peinture tonale. Une liberté relative était permise dans l'emploi strictement réglée des accords dissonants et du rythme.

Par contraste, le style polyphonique qui suivait de près les lois strictes du contrepoint, représenté surtout dans les œuvres de Palestrina, était appelé "*prima practica*". Schütz défendait la nécessité de maîtriser la technique stricte du "*prima practica*" même pour composer dans la "*secunda practica*". De plus, il soulignait que la musique qui imite superficiellement le style italien en vogue est comme "une coquille vide [de noix]". Dans *Geistliche Chormusik*, Schütz retourna à la technique traditionnelle stricte dans l'espoir que cela contribue à l'enseignement de la composition.

(2) "*Choses nécessaires à la composition régulière*"

Quel était le point de vue de Schütz sur le style strict de composition? Il mentionna quelques-unes des techniques nécessaires: emploi de modes, l'art des fugues, la différenciation des divers styles et la succession des thèmes. Son emploi des modes est en effet très systématique dans cette œuvre. On remarque aussi une grande diversité de techniques dans les pièces. Par exemple, dans le début du no 11 ("So fahr' ich hin"), le thème de gamme ascendante représentant le mot "hinfahren" est imité par son thème inversé et raccourci. C'est ce que Schütz appela "fuga inversa". Ces deux formes apparaissent souvent en paires et font beaucoup d'effet. Dans le début du no 13 ("O lieber Herre"), l'emploi de "fuga mixta" doit être noté. Le thème du soprano qui commence par un patron ascendant et le thème de l'alto, une version modifiée du premier, sont imités respectivement par le second ténor et

la basse. A la répétition du texte "O lieber Herre", ce thème du soprano est conjugué à sa forme inversée. Il se trouve un exemple de "fuga inversa" plus complexe que le no 11. A la fin du no 13, "Connexio subiectorum", une succession de thèmes est utilisée. Le thème des mots "durch denselbigen deinen lieben Sohn" comprenant des noires est ensuite imité dans chacune des voix. Ceci est suivi du texte "Jesum Christum" où le thème initial est encore répété tout en étant conjugué à la mélodie lente (en blanches) sur les mots "Jesum Christum". L'expression dramatique est ici obtenue par l'emploi répété des mots "deinen lieben Sohn", "Jesum Christum" et "unsem Herrn".

(3) Controverse entre Scacchi et Sifert

Quoique Schütz ait mentionné que cette œuvre est composée selon le style strict, elle ne se conforme pas entièrement au style ancien. Dans les mesures du début du no 13 par exemple (mesures 2-3), il y a un saut soudain de mi bémol à si naturel. Ce saut, utilisé avec beaucoup d'effet pour intensifier la musique, était en fait strictement défendu dans les lois de la composition. De plus, des techniques comme les mélodies dans le style récité et la peinture musicale qu'il acquit de la "secunda practica" sont utilisées tout au long de l'œuvre.

Schütz souligna la "composition régulière" à cause de la sempiternelle controverse entre Marco Scacchi, le compositeur italien à la cour de Varsovie, et l'organiste de Danzig, Paul Sifert. En 1643, Scacchi publia "Cribrum musicum ad tritocum Siferticum" critiquant sévèrement *Psalmes* (1640) de Sifert. Sifert publia "Anticribrum musicum adavenam Scachianam" en 1645. Le cœur de leur argument était le sujet ci-haut mentionné de "prima practica" et de "secunda practica". De l'avis de Scacchi, les deux styles devraient être strictement séparés et non pas mêlés. Il insista que la musique sacrée comme les pièces basées sur des chorals, devrait être écrite dans le style ancien et il critiquait Sifert parce qu'il incorporait le nouveau style dans ses œuvres chorales. D'un autre côté, Sifert attaquait les œuvres de Scacchi disant qu'il était "ignorant du style nouveau et de l'ancien". Son argument était que le style ancien était chose du passé et que, dans l'âge contemporain, tous les genres de musique étaient gouvernés par un seul groupe de lois. Cet argument prit graduellement un caractère plus personnel plutôt que d'en rester à un conflit d'opinions.

En tant que figure de premier plan dans le monde musical, Heinrich Schütz fut sollicité par les deux parties de donner son jugement sur cette querelle (la réponse de Schütz sur cette affaire est discutée en détail par Walter Werbeck dans le *Schütz Jahrbuch* de 1995). La réponse semble faire honneur à Scacchi mais en fait, il évita de s'attaquer de front au problème et il essaya de régler la querelle d'une manière superficielle et diplomatique.

La préface de *Geistliche Chormusik* fut écrite en réponse à ce problème et on peut dire que cette œuvre était sa réponse. Le ton réservé dans sa préface montre comment il prit le plus grand soin de ne pas s'engager dans une argumentation médiocre et de ne pas être la proie des critiques. Il essaya plutôt de souligner l'importance d'une éducation fondamentale en composition, ce qui peut être accepté par tout musicien. *Geistliche Chormusik* est une composition dans un style où chaque voix a une partie égale dans le contrepoint. Il y a une partie de basso continuo mais elle n'est pas une composante essentielle de la musique et le style concertant est utilisé avec abondance. Quoiqu'il ait adopté les techniques de "secunda practica", cela ne veut pas dire que les pièces ont été écrites dans le style dramatique ou celui de monodie typique de la "secunda practica". En d'autres termes, Schütz essaya de se distancer de Scacchi et de Sifert et de montrer une forme idéale de musique sacrée allemande de son temps.

Il est aussi significatif que Schütz ait fait la louange du passé et des "classici Autores". Le mot latin "classicus" était à l'origine un mot indiquant la classe, voulant dire "de premier rang". Ici cependant, Schütz utilisa le mot dans le sens plus moderne de "classique", ce qui était très rare en son temps et, comme son emploi du mot le suggère, son opinion historique était aussi assez moderne. Schütz affirme indirectement que chaque âge avait ses propres valeurs en attirant l'attention sur les compositeurs qui avaient gagné des mérites musicaux à leur époque respective.

Geistliche Chormusik est dédiée à l'école Thomas à Leipzig, la réputée institution d'éducation musicale où J.S. Bach devint ensuite Kantor. Ce fait indique aussi que Schütz reconnaissait lui-même les fins pédagogiques de cette œuvre et que c'était son but de composer une œuvre qui soit un exemple de la musique sacrée allemande de son temps.

(4) Usage d'exécution

La préface donne d'importantes informations quant aux règles d'exécution. Schütz mentionne ici les différents types de musique sacrée. Il les divise en deux catégories: la musique purement vocale sans instruments et la musique avec instruments. Cette dernière est sous-divisée en trois types: (a) *colla parte* (instruments jouant avec les parties vocales), (b) avec des parties instrumentales indépendantes et (c) avec plusieurs chœurs. Il affirme que les pièces de *Geistliche Chormusik* appartiennent aux deux catégories mentionnées, à partir de quoi on peut déduire que ces œuvres pourraient être exécutées *a cappella*, avec des instruments *colla parte* ou avec des instruments remplaçant certaines des parties vocales. À partir du no 24, certaines des parties sont marquées expressément "instrument", elles devraient donc être jouées par des instruments. Quelques-unes cependant ont des textes d'écrits sous la musique, tandis que d'autres n'en ont pas. Schütz suggère que les pièces renfermant des parties sans texte (nos 24, 26, 28 et 29) peuvent aussi être chantées. En fait, il est assez simple de mettre des mots aux parties, imitant celles pourvues d'un texte, puisque l'œuvre en entier est écrite dans un style où la hiérarchie entre les parties n'existe pas.

Quant aux "nombreux chœurs" mentionnés dans la préface, aucune pièce ne requiert en fait deux chœurs de grandeur égale parce que le nombre de voix est limité. Dans le no 25 cependant, *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*, on peut entendre un effet de plusieurs chœurs quand le chœur des quatre parties aigües, le *tutti*, et le chœur des quatre parties vocales basses chantent à tour de rôle, se faisant mutuellement contraste. Il se trouve aussi des pièces où Schütz précise le contraste entre l'ensemble solo et le chœur au complet (nos 18 et 20).

Finalement, on lit une suggestion intéressante concernant le basso continuo: Schütz déclare que l'organiste n'a pas à jouer selon la partie de continuo chiffrée mais qu'il peut copier toutes les parties dans une partition ou une tablature et jouer à partir d'elle. Spitta pensa que les chiffres de la partie originale du continuo ne pouvaient pas avoir été écrits par Schütz à cause des nombreuses fautes. Effectivement, cette œuvre est composée dans un style où un maximum d'effet peut être obtenu sans accompagnement de continuo.

Quant à l'effectif, la méthode recommandée d'exécution est donnée jusqu'à un certain point dans la partition publiée.

Or, Schütz mentionna seulement que l'exécution devrait se faire selon les coutumes courantes de l'époque et il donna aux exécutants la liberté de choisir la façon la plus adéquate selon les circonstances. C'est ainsi que l'exécutant moderne devrait prendre en considération les caractéristiques de cette œuvre et la jouer selon l'usage contemporain avec les forces appropriées – une tâche exigeante mais satisfaisante.

4. Epilogue

Depuis que la musique de Schütz a été redécouverte au 19^e siècle, le caractère religieux de cette musique a eu tendance à être exagéré. Ceci fut relié à l'idéologie conservatrice du protestantisme allemand ainsi qu'au nationalisme allemand et Schütz fut salué comme le premier compositeur à avoir établi les idéals de la musique en langue allemande. On considérait le texte comme le facteur dominant dans la musique de Schütz ("Oratorio est Domina") et lui-même premièrement comme un "prêcheur" prêchant au moyen de la musique.

L'emploi des mots dans la musique de Schütz est très travaillé mais la musique n'y est aucunement sacrifiée. Schütz souligna sa tâche de transmettre la signification du texte mais il la transcenda souvent et exprima la beauté et la forme distinguée de la musique elle-même. Une telle beauté dans sa musique capte les cœurs de ceux dont la langue maternelle n'est pas l'allemand. Les œuvres remarquables de Schütz brillent dans l'héritage musical du 17^e siècle et, grâce à elles, il se joignit aux "immortels" et devint un "musicus classicus".

© Nozomi Sato 1997

DIE SIEBEN WORTTE UNSERS LIEBEN ERLÖSERS UND SEELIGMACHERS JESU CHRISTI (SWV 478)

Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi, SWV 478 est indubitablement l'une des pièces les plus souvent jouées de Schütz depuis que sa production devint de plus en plus connue au cours du 19^e siècle. On sait cependant étonnamment peu de chose sur sa chronologie et sur le rôle tenu par l'œuvre dans la vie musicale de son époque. La seule copie manuscrite conservée à la Bibliothèque Nationale de Kassel n'a pas de commentaires de Schütz comme c'est le cas dans la partition publiée et il n'y a pas de rapport concernant les exécutions. C'est pourquoi on ne peut

faire que des hypothèses à ce sujet en étudiant la partition existante et la structure de la musique.

En ce qui concerne la date de composition, depuis l'étude de E.H. Müller (1922), plusieurs se sont référés à la date supposée d'environ 1645 mais il n'y a en fait pas de preuves. Le seul fait sûr est que, puisque que la dernière pièce fut copiée en une partition datant de 1657, elle doit avoir été composée avant.

Le texte de *Die sieben Worte* est ce qui était appelé "Summa passionis" (*Passionsharmonie*), une compilation de toutes les paroles de Jésus dans l'histoire de la passion de chaque évangile. L'un des premiers exemples de musique mise sur ce genre de texte est une œuvre d'Antoine de Longueval (fl. 1507-1522). Sa musique de la passion est composée dans le style de motet qui fut introduit en Allemagne et ensuite imité par Leonhard Lechner (env. 1553-1606). Dans l'Allemagne protestante cependant, la "Responsoriale Passion" était communément exécutée à côté des passions latines dans le style de motet. Elle était basée sur la traduction allemande de Luther de la Bible et le chœur de Turba était chanté en polyphonie et le reste en "passionston" monophonique.

Die sieben Worte de Schütz suivent la tradition de "Responsoriale Passion" tout en utilisant le texte de l'ancienne "Summa passionis". Ici cependant, Schütz incorpora abondamment les éléments acquis en Italie. La monodie expressive apprise grâce à la musique dramatique remplaça l'ancien "passionston" et les sinfonias à la Gabrieli furent adoptées avant et après les chœurs d'introduction et de conclusion. Ces sinfonias placées symétriquement forment un cadre pour la section du milieu consistant en textes bibliques et cette forme force l'auditeur à se concentrer sur l'histoire. L'emploi d'instruments et la disposition des voix dans la section du milieu sont aussi très caractéristiques. Tandis que les paroles de l'évangéliste et des personnages autres que Jésus sont accompagnées par le basso continuo seul, les paroles de Jésus données au ténor II sont accompagnées par deux parties instrumentales élevées et la voix et les instruments font écho à la mélodie l'un de l'autre. Un tel contraste fait particulièrement d'effet et indique la dignité des paroles de Jésus qui touchent les cœurs. De plus, les paroles de l'évangéliste dans la section du sommet "Und um die neunte Stunde" ainsi que ses derniers mots "Und als er das gesagt hatte" sont exprimés par un chœur à quatre voix plutôt que par une voix solo.

Une autre caractéristique importante des *Die sieben Worte* de Schütz est qu'il a introduit des textes de chorals en plus des paroles de l'Ecriture. Les textes des chœurs d'ouverture et de fermeture proviennent respectivement des premier et dernier versets du choral de la passion *Da Jesus am Kreutze stund*. De cette façon, la musique italienne et ses éléments dramatiques furent introduits dans la musique de la passion qui fut à son tour adaptée à la musique sacrée protestante. Ceci constitue l'ancêtre des oratorios de la passion qui se développèrent dans les villes de la Hansa dans la seconde partie du 17^e siècle. De plus, cette tradition passa à Dietrich Buxtehude et à Johann Sebastian Bach.

Les œuvres de Schütz ont été hautement appréciées en tant que fondation de la musique protestante et de son développement. Le fait que ses *Die sieben Worte* aient été jouées si souvent jusqu'à nos jours est un témoignage de sa valeur historique ainsi que du fort appel ressenti par les oreilles modernes exposées à son style diversifié et à sa musique contemplative.

© Nozomi Sato 1997

Ce disque compact fut enregistré à la **Chapelle de l'Université Féminine Shoin** qui fut terminée en mars 1981 par la société Takenaka. Elle fut bâtie dans le but de devenir le lieu où se tiendraient de nombreux événements musicaux, en particulier des concerts d'orgue; c'est ainsi qu'on accorda une attention spéciale à la mise au point d'une acoustique exceptionnelle. La résonance acoustique moyenne de la chapelle vide est d'environ 3,8 secondes et on a pris bien soin de s'assurer que le registre grave ne résonne pas trop longtemps. La chapelle renferme un orgue de style baroque français bâti par Marc Garnier et on y donne régulièrement des concerts. Le 100^e de ces concerts a eu lieu en septembre 1995.

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

précédé et influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Böhm.

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

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

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

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

Geistliche Chormusik

Dresden 1648, Opus 11 (SWV 369-397)

1. Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden

1. Mose 49, 10-11a

Es wird das Zepter von Juda nicht entwendet werden,
noch ein Meister von seinen Füßen,
bis der Held komme, und dem selben werden die Völker anhangen.
Er wird sein Füllen an den Weinstock binden und seiner Eselin Sohn an
den edlen Reben.

2. Er wird sein Kleid in Wein waschen

1. Mose 49 11b-12

Er wird sein Kleid in Wein waschen und seinen Mantel in Weinbeerblut.
Seine Augen sind rötlicher denn Wein und seine Zähne weißer denn Milch.

3. Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes

Titus 2, 11-14

Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes allen Menschen
und züchtigt uns, daß wir sollen verleugnen das ungöttliche Wesen
und die weltlichen Luste und ehrbar gerecht und gottselig leben in
dieser Welt und warten auf die selige Hoffnung und Erscheinung der
Herrlichkeit des großen Gottes und unsres Heilands Jesu Christi,
der sich selbst für uns gegeben hat, auf daß er uns erlösete von aller
Ungerechtigkeit und reinigte sich selbst ein Volk zum Eigentum, das
fleißig wäre zu guten Werken.

4. Verleih uns Frieden gnädiglich

Nachdichtung des altkirchlichen „Da pacem, Domine“ von Martin Luther.
1529

Verleih uns Frieden gnädiglich, Herr Gott, zu unsern Zeiten.
Es ist doch ja kein ander nicht, der für uns könnte streiten denn du,
unser Gott, alleine.

5. Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment

Gebetsstrophe nach 1. Timotheus 2, 2 von Johann Walter, 1566

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment,
daß wir unter ihnen ein geruhig und stilles Leben führen mögen in aller
Gottseligkeit und Ehrbarkeit. Amen.

6. Unser keiner lebet ihm selber

Römer 14, 7-8

Unser keiner lebet ihm selber und keiner stirbt ihm selber. Leben wir,
so leben wir dem Herren; sterben wir, so sterben wir dem Herren.
Darum: wir leben oder sterben, so sind wir des Herren.

7. Viel werden kommen von Morgen und von Abend

Matthäus 8, 11b-12

Viel werden kommen von Morgen und von Abend und mit Abraham
und Isaak und Jakob im Himmelreich sitzen; aber die Kinder des Reichs

1. The sceptre shall not depart from Judah

Genesis 49, 10-11a

The sceptre shall not depart from Judah,
nor the ruler's staff from between his feet, until he comes
to whom it belongs; and to him shall be the obedience of the peoples.
Binding his foal to the vine, and his ass's colt
to the choice vine.

2. He washes his garments in wine

Genesis 49, 11b-12

He washes his garments in wine, and his vesture in the blood of grapes;
his eyes shall be red with wine, and his teeth white with milk.

3. For the grace of God has appeared

Titus 2, 11-14

For the grace of God has appeared for the salvation of all men,
training us to renounce irreligion and worldly passions,
and to live sober, upright and godly lives in this world,
awaiting our blessed hope, the appearing of the glory
of our great God and Saviour Jesus Christ, who gave himself
for us to redeem us from all iniquity and to purify for himself
a people of his own who are zealous for good deeds.

4. In your mercy grant us peace

After the old "Da pacem, Domine" by Martin Luther.
1529

In your mercy grant us peace, Lord God, in our days.
For there is nbody who could fight for us other than you,
our God, you alone.

5. Grant our Kings and all who are in high positions peace

Prayer verse after 1 Tim 2, 2 by Johann Walter, 1566

Grant our Kings and all who are in high positions peace and good order,
that we may lead a quiet and peaceable life in all divine blessedness
and honour. Amen.

6. None of us lives to himself

Romans 14, 7-8

None of us lives to himself, and none of us dies to himself. If we live,
we live to the Lord, and if we die, we die to the Lord; so then, whether
we live or whether we die, we are the Lord's.

7. Many will come from east and west

Matthæw 8, 11b-12

Many will come from east and west and sit at table with Abraham,
Isaac, and Jacob in the kingdom of heaven, while the sons of the

werden ausgestoßen in das Finsternis hinaus; da wird sein Heulen und Zähneklappern.

8. Sammet zuvor das Unkraut

Matthäus 13, 30b

Sammet zuvor das Unkraut und bindet es in Bündlein, daß man es verbrenne; aber den Weizen sammet mir in meine Scheune.

9. Herr, auf dich traue ich

Psaln 71, 1-3

Herr, auf dich traue ich, laß mich nimmermehr zuschanden werden, errete mich nach deiner Barmherzigkeit, und hilf mir aus!
Neige deine Ohren zu mir und hilf mir! Sei mir ein starker Hort dahin ich immer fliehen möge, der du hast zugesaget mir zu helfen.

10. Die mit Tränen säen

Psaln 126, 5-6

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

11. So fahr ich hin zu Jesu Christ

Unbekannter Dichter im „Gesangbüchlein Geistlicher... Psalmen“, Bonn, 1575

So fahr ich hin zu Jesu Christ, mein Arm tu ich ausstrecken: so schlaf ich ein und ruhe fein: kein Mensch kann mich aufwecken denn Jesus Christus, Gottes Sohn, der wird die Himmelstür aufthun, mich führen zum ewigen Leben.

12. Aria „Also hat Gott die Welt geliebt“

Johannes 3, 16

Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn gab, auf daß alle die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

13. O lieber Herre Gott, wecke uns auf

Eindeutschung der vorreformatorischen Adventskollekte „Excita, Domine“ durch Martin Luther, 1533

O lieber Herre Gott, wecke uns auf, daß wir bereit sein wenn dein Sohn kömmt, ihn mit Freuden zu empfangen und dir mit reinem Herzen zu dienen durch denselbigen deinen lieben Sohn, Jesum Christum, unsern Herren. Amen.

14. Tröstet, tröstet mein Volk

Jesaja 40, 1-5

Tröset, tröset mein Volk, redet mit Jerusalem freundlich, prediget ihr, daß ihre Ritterschaft ein Ende hat, denn ihre Missetat ist, vergeben; denn sie hat Zwiefältiges empfangen von der Hand des Herren um alle ihre Sünde. Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüsten: Bereitet dem Herren den Weg, machet auf dem Gefilde ebene Bahn unserm Gott!

kingdom will be thrown into the outer darkness; there men will weep and gnash their teeth.

8. Gather the weeds first

Matthew 13, 30b

Gather the weeds first and bind them in bundles to be burned, but gather the wheat into my barn.

9. In thee, O Lord, do I take refuge

Psaln 71, 1-3

In thee, O Lord, do I take refuge; let me never be put to shame! In thy righteousness deliver me and rescue me; incline thy ear to me, and save me! Be thou to me a rock of refuge, a strong fortress, to save me, for thou art my rock and my fortress.

10. May those who sow in tears

Psaln 126, 5-6

May those who sow in tears reap with shouts of joy! He that goes forth weeping, bearing the seed for sowing, shall come home with shouts of joy, bringing his sheaves with him.

11. Thus I go hence to Jesus Christ

Unknown poet in 'Gesangbüchlein Geistlicher... Psalmen', Bonn, 1575

Thus I go hence to Jesus Christ: I stretch out my arm; thus I fall asleep and rest pleasantly; nobody can wake me except for Jesus Christ, Son of God, who will open the gate of heaven and lead me to eternal life.

12. Aria 'For God so loved the world'

John 3, 16

For God so loved the world that he gave his only Son, that whoever believes in him should not perish but have eternal life.

13. O dear Lord God, alert us

Vernacular version of the pre-Reformation Advent offertory 'Excita, Domine', by Martin Luther, 1533

O dear Lord God, alert us, so that when your Son comes we may be ready to receive him with joy, and to serve you with pure heart through the same, your dear Son, Jesus Christ, our Lord. Amen.

14. Comfort, comfort my people

Isaiah 40, 1-5

Comfort, comfort my people, says your God. Speak tenderly to Jerusalem, and cry to her that her warfare is ended, that her iniquity is pardoned, that she has received from the Lord's hand double for all her sins. A voice cries: 'In the wilderness prepare the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.'

Alle Tal sollen, erhöht werden, und alle Berge und Hügel sollen erniedrigt werden, und was höckerig ist, soll schlicht werden; denn die Herrlichkeit des Herren soll offenbar werden, und alles Fleisch miteinander wird sehen, daß des Herren Mund redet.

15. Ich bin eine rufende Stimme

Johannes 1, 23a/26b/27

Ich bin eine rufende Stimme in der Wüsten: Richtet den weg des Herren! Ich taufe mit Wasser, aber er ist mitten unter euch getreten, den ihr nicht kennet.

Der ist's, der nach mir kommen wird, welcher vor mir gewesen ist, ich nicht wert bin, daß ich seine Schuhriemen auflöse.

16. Ein Kind ist uns geboren

Jesaja 9, 5-6

Ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter; und er heißt Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig Vater, Friedefürst; auf daß seine Herrschaft groß werde und des Friedens kein Ende auf dem Stuhle David und seinem Königreiche, daß er's zurichte und stärke mit Gericht und Gerechtig von nun an bis in Ewigkeit. Solches wird tun der Eifer des Herren Zebaoth.

17. Das Wort ward Fleisch

Johannes 1, 14

Das Wort ward Fleisch und wohnt unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit als des eingebornen Sohns vom Vater voller Gnade und Wahrheit.

18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

Psaln 19, 2-7 und Doxologie 'Ehre sei dem Vater...'

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. Ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern. Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre Stimme höre. Ihre Schnur geht aus in alle Lande und ihre Rede an der Welt Ende. Er hat der Sonne eine Hütte in derselben gemacht und die selbige gehet heraus wie ein Bräutigam aus seiner Kammer und freuet sich, wie ein Held zu laufen den Weg. Sie gehet auf einem Ende des Himmels und läuft um bis wieder an dasselbige Ende, und bleibt nichts vor ihrer Hitz' verborgen. Die Himmel erzählen die Ehre, Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem Heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen

19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr

Martin Schalling 1569

1)
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr; ich bitt, wollst sein von mir nicht fern mit deiner Hülff und Gnade. Die ganz Welt nicht erfreuet mich, nach Himmel und Erden frag ich nicht, wenn ich dich nur kann haben. Und wenn mir gleich mein Herzbriest, so bist du doch mein Zuversicht, mein Heil

Every valley shall be lifted up, and every mountain and hill be made low; the uneven ground shall become level, and the rough places a plain. And the glory of the Lord shall be revealed, for all flesh shall see it together, for the mouth of the Lord has spoken.'

15. I am the voice of one crying in the wilderness

John 1, 23a/26b/27

I am the voice of one crying in the wilderness, 'Make straight the way of the Lord.' 'I baptize with water, but among you stands one whom you do not know, even he who comes after me, the thong of whose sandal I am not worthy to untie.'

16. For to us a child is born

Isaiah 9, 6-7

For to us a child is born, to us a son is given; and the government will be upon his shoulder, and his name will be called 'Wonderful Counsellor, Mighty God, Everlasting Father, Prince of Peace.' Of the increase of his government and of peace there will be no end, upon the throne of David, and over his kingdom, to establish it and to uphold it with justice and with righteousness from this time forth and for evermore. The zeal of the Lord of hosts will do this.

17. And the Word became flesh

John 1, 14

And the Word became flesh and dwelt among us, full of grace and truth; we have beheld his glory, glory as of the only Son from the Father.

18. The Heavens are telling the glory of God

Psaln 19, 1-6 and Doxology 'Honour be to the Father'

The heavens are telling the glory of God; and the firmament proclaims his handiwork. Day to day pours forth speech, and night to night declares knowledge. There is no speech, nor are there words; their voice is not heard; yet their voice goes out through all the earth, and their words to the end of the world. In them he has set a tent for the sun, which comes forth like a bridegroom leaving his chamber, and like a strong man runs its course with joy. Its rising is from the end of the heavens, and its circuit to the end of them; and there is nothing hid from its heat. The heavens are telling the glory of God; and the firmament proclaims his handiwork.

Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost, as it was in the beginning, is now and ever shall be, world without end. Amen.

19. I love you sincerely, o Lord

Martin Schalling 1569

1)
I love you sincerely, o Lord; I pray that you will not be far away from me with your succour and mercy. The whole world will not make me happy. I do not ask for heaven and earth, if only I can have you. And when my heart is on the point of breaking, you are my comfort, my salvation

und meines Herzens Trost, der mich durch sein Blut hat erlöst. Herr Jesu Christ, mein Gott und Herr, in Schanden laß mich nimmermehr!

2)

Es ist ja, Herr, dein G'schenk und Gab mein Leib, Seel und alls, was ich hab in diesem armen Leben. Damit ichs brauch zum Lobe dein, zu Nutz und Dienst des Nächsten mein, wollst mir dein Gnade geben. Behüt' mich. Herr, für falscher Lehr' des Satans Mord und Lügen wehr; in allem Kreuz erhalte mich, auf daß ichs trag geduldig. Herr Jesu Christ, mein Herr und Gott, tröst mich in meiner Todesnot!

3)

Ach Herr, laß dein liebe Englein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoß tragen, den Leib in sein Schlafkammerlein gar sanft ohn einig Qual und Pein ruhn bis am Jüngsten Tage. Als denn vom Tod erwecke mich, daß meine Augen sehen dich in aller Freud, o Gottes Sohn, mein Heiland und mein Gnadenhort. Herr Jesu Christ, erhöre mich! Ich will dich preisen ewiglich.

20. Das ist je gewißlich wahr und ein teuer wertos Wort

1. Timotheus 1, 15-17

Das ist je gewißlich wahr und ein teuer wertos Wort, daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen, unter welchen ich der vornehmste bin. Aber darum ist mir Barmherzigkeit widerfahren auf daß an mir vornehmlich Jesus Christus erzeigte alle Geduld, zum Exempel denen, die an ihn glauben sollten zum ewigen Leben. Gott, dem ewigen Könige, dem Unvergänglichem und Unsichtbaren und allein Weisen, sei Ehre und Preis in Ewigkeit, Amen.

21. Ich bin ein rechter Weinstock

Johannes 15, 1/2/5a/4

Ich bin ein rechter Weinstock, mein Vater ein Weingärtner. Eine jegliche Rebe an mir, die nicht Frucht bringet, wird er wegnehmen, und eine jegliche, die da Frucht bringet, wird er reinigen, daß sie mehr Frucht bringe.

Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Bleibet in mir und ich in euch.

Gleichwie die Rebe kann keine Frucht bringen von ihr selber, sie bleibe denn am Weinstock, also auch ihr nicht, ihr bleibet denn in mir.

22. Unser Wandel ist im Himmel

Philippus 3, 20-21

Unser Wandel ist im Himmel von, dannen wir auch warten des Heilands, Jesu Christi, des Herren welcher unsern nichtigen Leib verklären wird, seinem verklärten Leibe, daß er ähnlich werde seinem Leibe, nach der Wirkung, damit er kann auch alle Ding sich untertänig machen.

23. Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben

Offenbarung des Johannes 14, 13b

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an.

Ja, der Geist spricht: Sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach.

and my heart's comfort, who redeemed me by his blood. Lord Jesus Christ, my Lord and God, never again leave me in ignominy!

2)

Lord, my body, soul and everything I have in this poor life are your gift and present. So that I may use it in your honour, for the benefit and service of my neighbour, give me your mercy. Protect me, Lord, from the false teaching of Satan's murder and lies; keep me wholly to the cross, until I shall bear it patiently. Lord Jesus Christ, my Lord and God, comfort me in my mortal anguish!

3)

O Lord, let your dear little angel finally carry my soul to the bosom of Abraham, let my body rest in his bedchamber, gently, without eternal misery and pain, until the Day of Judgement. And then awaken me from death, so that my eyes shall see you with joy, o Son of God, my saviour and my throne of mercy. Lord Jesus Christ, hear me! I wish to praise you forever.

20. The saying is sure and worthy of full acceptance

1 Timothy 1, 15-17

The saying is sure and worthy of full acceptance, that Christ Jesus came into the world to save sinners. And I am the foremost of sinners; but I received mercy for this reason, that in me, as the foremost, Jesus Christ might display his perfect patience for an example to those who were to believe in him for eternal life. To the King of ages, immortal, invisible, the only God, be honour and glory for ever and ever. Amen.

21. I am the true vine

John 15, 1/2/5a/4

I am the true vine, and my Father is the vinedresser.

Every branch of mine that bears no fruit, he takes away,

and every branch that does bear fruit he prunes, that it may bear more fruit.

I am the vine, you are the branches. He who abides in me, and I in him, he it is that bears much fruit.

As the branch cannot bear fruit by itself, unless it abides in the vine, neither can you, unless you abide in me.

22. But our commonwealth is in heaven

Philippians 3, 20-21

But our commonwealth is in heaven, and from it we await a Saviour, the Lord Jesus Christ, who will change our lowly body to be like his glorious body, by the power which enables him even to subject all things to himself.

23. Blessed are the dead, who die in the Lord henceforth

Revelation 14, 13b

Blessed are the dead, who die in the Lord henceforth. 'Blessed indeed,' says the Spirit, 'that they may rest from their labours, for their deeds follow them!'

24. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit

Worte: Sirope 1 des gleichnamigen Liedes/Albrecht von Preußen, 1554

Weise: Claudiu de Sermisy/geistlich Anwerpen, 1540

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit, sein Will, der ist der beste.

zu helfen den, er ist bereit, die an ihn glauben feste.

Er hilft aus Not, der fromme Gott, er tröst, die Welt ohn Mäßen.

Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut, den will er nicht verlassen.

25. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt

Hiob 19, 25-27a

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken. Und werde mit dieser meiner Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleisch Gott sehen. Denselben werd ich mir sehen, und meine Augen werden ihn schauen, ich und kein Fremder.

26. Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume

Lukas 21, 29-31, 33

Sehet an den Feigenbaum und alle Bäume: wenn sie jetzt ausschlagen, so sehet ihr's an ihnen und merket, daß jetzt der Sommer nahe ist.

Also auch ihr: wenn ihr dies alles sehet angehen, so wisset, daß das Reich Gottes nahe ist. Himmel und Erde vergehen; aber meine Wort vergehen nicht.

27. Der Engel sprach zu den Hirten

Lukas 2, 10b/11 und Jesaja 9, 5b

Der Engel sprach zu den Hirten: Ich verkündige euch große Freude: denn sich ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids. Und er heißt: Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig Vater, Friedefürst. Alleluja.

28. Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört

Matthäus 2, 18

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens, Rahel beweinete ihre Kinder und wollt sich nicht, nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen.

29. Du Schalksknecht, alle diese Schuld habe ich dir erlassen

Matthäus 18, 32b/33

Du Schalksknecht, alle diese Schuld hab ich dir erlassen, weil du mich batest. Solltest du denn dich nicht auch erbarmen über deinen Mitknecht, wie ich mich über dich erbarmet habe.

24. That which my God wishes will always happen

Text: Verse 1 from the song of the same name/Albrecht of Prussia, 1554

Melody: Claudiu de Sermisy/sacred, Anwerp, 1540

That which my God wishes will always happen, his will is the best, he is ready to help those who steadfastly believe in him.

He helps us from danger, the pious God, he comforts, world without measure.

He who trusts in God and builds firmly upon him: will not be abandoned.

25. For I know that my Redeemer lives

Job 19, 25-17a

For I know that my Redeemer lives, and at last he will stand upon the earth; and after my skin has been thus destroyed, then from my flesh I shall see God, whom I shall see on my side, and my eyes shall behold, and not another.

26. Look at the fig tree, and all the trees

Luke 21, 29-31, 33

Look at the fig tree, and all the trees; as soon as they come out in leaf, you see for yourselves and know that the summer is already near. So also, when you see these things taking place, you know that the kingdom of God is near. Heaven and earth will pass away, but my words will not pass away.

27. And the angel said to them

Luke 2, 10b/11 and Isaiah 9, 6

And the angel said to them, 'Be not afraid, for behold, I bring you good news of a great joy which will come to all the people; for to you is born this day in the city of David a Saviour, who is Christ the Lord. And his name will be called: 'Wonderful Counsellor, Mighty God, Everlasting Father, Prince of Peace.' Hallelujah

28. A voice was heard in Ramah

Matthew 2, 18

A voice was heard in Ramah, wailing and loud lamentation, Rachel weeping for her children; she refused to be consoled, because they were no more.

29. You wicked servant! I forgave you all the debt

Matthew 18, 32b/33

You wicked servant! I forgave you all that debt because you besought me; and should not you have mercy on your fellow servant, as I had mercy on you?

Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz

(SWV 478)

1: Erste Strophe des vorreformatorischen Liedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Verfasser unbekannt); 3-28: die Kreuzesworte des Herrn Jesu Christi nach den vier Evangelisten; 30: letzte Strophe des Liedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“

Da Jesus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam war verwund't so gar mit bitterm Schmerzen, die sieben Wort, die Jesus sprach, betracht in deinem Herzen.

Und es war um die dritte Stunde, da sie Jesum kreuzigten. Er aber sprach: Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun! Es stand aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, sprach er zu seiner Mutter: Weib, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Johannes, siehe, das ist deine Mutter! Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Aber der Übeläter einer, die da gehnket waren, lästert, ihn und sprach: Bist du Christus, so hilf dir selbst und uns! Da antwortete der ander, strafe ihn und sprach: Und du fürchtest dich auch nicht vor Gott, der du doch in gleicher Verdammnis bist? Und zwar wir sind billig darinnen, denn wir empfingen, was unsre Taten wert sind; dieser aber hat nichts Ungerechtes gehandelt.

Und sprach zu Jesu: Herr, gedenke an mich, wenn du in dein Reich kommst! Und Jesus sprach: Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli, eli, lama sabachthi?

Das ist verdolmetschet: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Danach als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, sprach er: Mich dürstet! Und einer von den Kriegenknechten lief bald hin, nahm einen Schwamm und füllte ihn mit Essig und Ysopen und streckte auf ein Rohr und hielt ihn dar zum Munde und tränkte ihn. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!

Und abermal rief Jesus laut und sprach: Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!

Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf.

Wer Gottes Marter in Ehren hat und oft gedenkt der sieben Wort, des will Gott gar eben, pflegen, dort, und dort in dem ewigen Leben.

1: first strophe of the pre-Reformation song 'As Jesus stood on the Cross' (unknown author); 3-28: the words of Our Lord Jesus Christ on the Cross, from the four Gospels; 30: last strophe of the song 'As Jesus stood on the Cross'.

As Jesus stood on the cross, and his body was so sorely wounded with bitter pain, behold in your heart the seven words that Jesus spoke.

And it was the third hour, when they crucified him. And Jesus said: 'Father, forgive them; for they know not what they do.'

But standing by the cross of Jesus were his mother, and his mother's sister, Mary the wife of Clopas, and Mary Magdalene. When Jesus saw his mother, and the disciple whom he loved standing near, he said to his mother, 'Woman, behold, your son!'

Then he said to the disciple, 'Behold, your mother!'. And from that hour the disciple took her to his own home. One of the criminals who were hanged railed at him, saying, 'Are you not the Christ? Save yourself and us!' But the other rebuked him, saying, 'Do you not fear God, since you are under the same sentence of condemnation? And we indeed justly; for we are receiving the due reward of our deeds; but this man has done nothing wrong.'

And he said, 'Jesus, remember me when you come in your kingly power.' And he said to him, 'Truly, I say to you, today you will be with me in Paradise.' And at the ninth hour Jesus cried with a loud voice, 'E'lo-i, E'lo-i, la'ma sabachthi'ni' which means, 'My God, my God, why hast thou forsaken me?'

After this Jesus, knowing that all was now finished, said (to fulfil the scripture), 'I thirst.' And one of them at once ran and took a sponge, filled it with vinegar, and put it on a reed, and gave it to him to drink. When Jesus had received the vinegar, he said, 'It is finished.'

Then Jesus, crying with a loud voice, said, 'Father, into thy hands I commit my spirit!'

And having said this he breathed his last.

He who respects the torment of God and often reflects upon the seven words, will be cared for by God, then and in the life everlasting.

Bach Collegium Japan

Director: **Masaaki Suzuki**

Geistliche Chormusik

Soloists

Soprano I: **Aki Yanagisawa** (18, 20, 25)

Soprano II: **Midori Suzuki** (12, 18, 20, 25, 26, 27)

Alto: **Yoshikazu Mera** (12, 20, 24, 25, 28), **Yuko Anazawa** (25, 28)

Tenor: **Makoto Sakurada** (12, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 29), **Takanori Ohnishi** (12, 18, 20)

Bass: **ChiYuki Urano** (25), **Yoshitaka Ogasawara** (12, 18, 20, 25, 27)

Chorus

Sopranos: **Yoshie Hida, Sachiko Muratani, Tamiko Hoshi, Megumi Fukuda**

Altos: **Tamaki Suzuki, Ikuko Mizugaki,**

Tenors: **Akira Takizawa, Tadashi Miroku**

Basses: **Tetsuya Odagawa, Jun Hagiwara**

Instrumentalists

Viola da Gamba: **Hiroshi Fukuzawa** (Basso Continuo)

Viola da Gamba Consort: 'Chelys' (Masako Hirao, David Hatcher, Hiroshi Fukuzawa, Tetsuya Nakano)

Violoncello: **Hidemi Suzuki**

Organ: **Naoko Imai**

Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz

Soloists

Soprano: **Midori Suzuki**

Alto: **Yoshikazu Mera**

Tenor I: **Makoto Sakurada**

Tenor II: **ChiYuki Urano** (Jesus)

Bass: **Yoshitaka Ogasawara**

Instrumentalists

Violins: **Natsumi Wakamatsu, Azumi Takada**

Viola da Gamba Consort: 'Chelys' (Masako Hirao, David Hatcher, Hiroshi Fukuzawa, Tetsuya Nakano)

Violoncello: **Hidemi Suzuki**

Organ: **Masaaki Suzuki**

SOME OTHER OUTSTANDING BIS RELEASES WITH MASAAKI SUZUKI AND THE BACH COLLEGIUM JAPAN



CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine · Magnificat a 6 · Missa in illo tempore BIS-CD-1071/72



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Messiah BIS-CD-891/92



J. S. BACH: St John Passion & St Matthew Passion BIS-CD-1342/44



J. S. BACH · J. KUHNAU · J. D. ZELENKA: Magnificats BIS-CD-1011



J. S. BACH: French Suites (solo harpsichord) BIS-CD-1113/14

For a complete listing – including music by
Buxtehude, Vivaldi and Beethoven – please visit
www.bis.se



RECORDING DATA

Recorded in February and March 1997 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producers: Robert von Bahr, Jens Braun

Sound engineer: Marion Schwebel

Digital editing: Marion Schwebel, Oliver Curdt

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Nozomi Sato 1997

Translations: Nahoko Gotoh (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-831/32 © & ® 1997, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki

Photo: © Koichi Miura