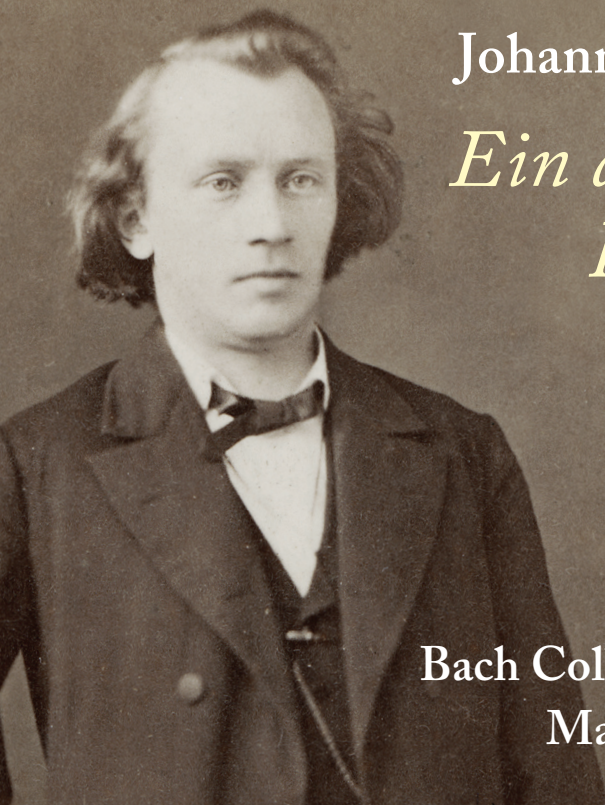




Johannes Brahms

*Ein deutsches  
Requiem*

Miku Yasukawa

Jochen Kupfer

Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

# BRAHMS, Johannes (1833–97)

## Ein deutsches Requiem, Op. 45 (1865–68)

64'55

to Words of the Holy Scriptures, for soloists, choir and orchestra

*Urtext of the new Brahms Edition edited by Michael Struck and Michael Musgrave (Breitkopf & Härtel)*

- |   |                                                                 |       |
|---|-----------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I. Selig sind, die da Leid tragen (choir)                       | 9'54  |
| 2 | II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (choir)                 | 14'21 |
| 3 | III. Herr, lehre doch mich (baritone & choir)                   | 8'58  |
| 4 | IV. Wie lieblich sind Deine Wohnungen (choir)                   | 5'21  |
| 5 | V. Ihr habt nun Traurigkeit (soprano & choir)                   | 6'03  |
| 6 | VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt (baritone & choir) | 10'31 |
| 7 | VII. Selig sind die Toten (choir)                               | 9'30  |

Miku Yasukawa *soprano*

Jochen Kupfer *bass-baritone*

Bach Collegium Japan *choir and orchestra*

Masaaki Suzuki *conductor*

## Blessed are those who are left behind

As many who were raised in a religious household have done, Johannes Brahms turned to the faith of his childhood after his mother's death in 1865. Christiane (née Nissen), a skilled seamstress, had come from a bourgeois North German family of schoolteachers, pastors and aldermen. Though poorly educated, Christiane was well read and devout, and her son's profound respect for the earthy, direct language of the Luther Bible was certainly due to her influence. As an adult, Johannes Brahms was neither a pious man nor a regular churchgoer, but his comprehensive knowledge of the Bible was admired among his circle of friends. His specifically North German Protestant background remained an important building block of his character even after he had moved to deeply Catholic Vienna. As the Brahms scholar David Brodbeck has described it, 'he knew the Bible inside and out yet valued it, not as the revealed word of God, but as something central to his German identity.'

Johannes Brahms was not yet thirty-two years old when his mother died, and her last few years had been full of emotional turbulence and poor health that took a toll on him and his siblings. Christiane's last letter to him, from January 1865, is a heartbreaking document of an elderly woman abandoned by a domineering, ne'er-do-well husband – Johann Jakob Brahms was seventeen years her junior – who, she now revealed, had frequently expressed utmost contempt for both his sons' musical exploits: 'Those boys will come to nothing!' That Johannes was still struggling to achieve financial stability at this point must have made these words sting more. Christiane admits that she is dying and that this long letter is her way of setting the record straight about her love and esteem for her children despite a difficult marriage, which must have consoled her sensitive son: 'You were always the best; my children are all the same to me, because they are all good.'

So when the telegram from his brother Fritz arrived on 2nd February 1865 about

their mother's stroke, Johannes rushed home to Hamburg and, having arrived too late to see her still alive, was understandably forlorn. Then he began thumbing through his personal 1833 copy of the Luther Bible, in his possession since his baptism and already full of marginal annotations. He shortly began work on what would eventually be titled *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift* (A German Requiem to Words of the Holy Scriptures). By April he had finished three movements (I, II, and IV of the final work) based on seven passages he had culled from throughout the Old and New Testaments. Of primary importance at this early stage were texts of consolation, such as Psalm 126:5: 'They that sow in tears shall reap in joy.' Most characteristic of the Requiem as a whole, though, is the verse from the Beatitudes he chose for the very first choral entrance: 'Blessed are they that mourn; for they shall be comforted'; Luther's evocative rendering of 'mourn', however, *Leid tragen*, is more accurately rendered in English as 'to bear suffering'. Eventually Brahms would choose a remarkably similar passage from Revelation 14 to open the seventh and final movement, which was written early the following year. In its original wording, the passage describes an act of divine inspiration or, more accurately, a command from the beyond to write down an important message about death and immortality: 'And I heard a voice from heaven saying unto me, Write, Blessed are the dead which die in the Lord from henceforth: Yea, saith the Spirit, that they may rest from their labours; and their works do follow them.' Brahms gingerly removed the first sentence, partly to heighten the parallelism with the first movement, but probably also partly to remove the implication that the writing of his Requiem was a matter of divine Providence, a claim the composer never made about his creative process.

The fact that the fifth movement was written last, after the rest of the work had been premièred in 1868, has aroused much curiosity. The text assigned to the choir, taken from Isaiah 66:13, directly evokes a mother's love: 'As one whom his mother

comforteth, so will I comfort you.’ Against this, the texts assigned to the soprano soloist reframe Christ’s words to his followers as if coming from the mother herself from beyond: ‘And ye now therefore have sorrow; but I will see you again, and your heart shall rejoice...’ (John 16:22). The insertion of this movement affected the balance and character of the work. As the musicologist Daniel Beller-McKenna has observed, the theme of comfort (*Trost*), which appears multiple times earlier in the work, is once more given a decisive emphasis. Its appearance here serves to answer a more anguished utterance in the third movement, as the baritone soloist comments doubtfully on the futility of existence, ‘And now, Lord, what wait I for?’ (All English translations use the verb ‘wait’ instead of ‘take comfort’ which would correspond to the German *trösten*.)

Most commentary on *Ein deutsches Requiem* has emphasized the non-sectarian quality of the Biblical verses Brahms chose. Indeed, to Carl Martin Reinthaler, the initiator and chorus-master of the partial 1868 première in Bremen, Brahms explicitly stated that he had intentionally avoided mentioning the person of Christ or redemption through his resurrection. He also distanced himself from the *deutsch* in the title by asserting famously that ‘I would very happily also omit the word “German” and simply put “Human.”’ This is not to say, however, that the Requiem’s language and source text are irrelevant to its message, much to the contrary. Brahms’s biographer Max Kalbeck convincingly explained their significance as a description of a particular way that Protestant Germans had long approached their spirituality, through self-study of the Bible and finding personal significance through individual interpretation. This was a way that even a secular nineteenth-century German like Brahms could derive meaning and comfort from the holy scriptures and explains why *Ein deutsches Requiem* can even resonate strongly with listeners who have little familiarity with Christian doctrine. The first and last words heard in the Requiem, *Selig* (Blessed), bookend a work that deals with existential

questions raised by the death of any loved one: From where can one draw comfort when life is painfully finite? How can those of us who are left behind feel blessed when life's labours amount to so little in the end? Brahms's selection of texts ensures that these questions, not the specific Christian answers to them, remain in the foreground of listeners' minds.

Musically, the Requiem draws from earlier traditions in a highly personal way while remaining firmly in a Romantic choral idiom. The choral writing in the first movement, after an orchestral introduction that begins in the depths of the orchestra, in many places evokes the free polyphony of Renaissance masters, a stylistic quotation which is to return in later movements. In an imaginative stroke of orchestration, the entrance of the harp at the end of this movement dips into this instrument's celestial reputation. The choir's stentorian unisons in the second movement, which underline the bleakness of life's transience, seem more like an imagined ur-plainchant, however embedded they are in one of Brahms's most lush orchestral textures.

If the baritone solos in the third and sixth movements include some of the work's most quasi-operatic statements, the latter building up to a furious peroration that is the closest we get to a *Dies iræ*, each is crowned with a powerful fugue that leans strongly on Handel (perhaps also on moments from Beethoven's *Missa solemnis*). At the centre of the work is a gentle, elegant Viennese waltz to emphasize the loveliness of the *Wohnungen* (tabernacles) into which the dead are invited. The angelic soprano soloist and hushed chorus of the fifth movement are surrounded by some of Brahms's supplest, most transparent orchestral writing. After the climax of the sixth movement, the finale returns in key and character (marked *Feierlich*, solemn) to the sound world of the opening, with dark string tones accompanying unadorned single-line melodies in first soprano, then bass, and later in the tenor. The allusions, textual and musical, to the opening movement are brought full circle in the final minutes, the celestial harp included.

In an irony that Brahms could not have predicted, the personal process of mourning which initiated the composition of *Ein deutsches Requiem* also brought about a solution to the career difficulties he had faced in the years leading up to his mother's death. The work's performances throughout Germany, Switzerland, the Netherlands, England and Russia established Brahms's reputation as a serious composer of orchestral music and played a decisive role in his being offered the directorship of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. This in turn occasioned a permanent move to Vienna in 1872, and with it the lasting financial stability that made his late blossoming as a symphonist possible.

© John D. Wilson 2025

**Miku Yasukawa**, soprano, comes from Tokushima in Japan and studied at the Tokyo University of the Arts before moving to the UK where she completed her studies, with distinction, on the Artist Diploma Course at the Guildhall School of Music & Drama. She has played the role of Norina in Donizetti's *Don Pasquale* with Hurn Court Opera (UK) to great critical acclaim, including a five star review from *Opera Now* magazine.

Other career highlights include performances of Pergolesi's *Stabat Mater*, Handel's *Messiah*, J. S. Bach's *St Matthew* and *St John Passions* and Mass in B minor, Fauré's Requiem as well as Schubert's Mass No. 5 in A flat major, Zemlin-sky's *Lyric Symphony* and Brahms's *Deutsches Requiem*, all under Masaaki Suzuki. In addition, she has sung with orchestras including the Tokyo, Bournemouth and City of Birmingham Symphony Orchestras. <http://54.84.178.17/en/about.html>

**Jochen Kupfer**, bass-baritone, is one of Germany's most sought-after singers. His guest appearances in the world's concert halls and opera houses have been inter-

nationally celebrated. He studied with Helga Forner (Musikhochschule Leipzig) and attended masterclasses with Theo Adam, Elisabeth Schwarzkopf and Dietrich Fischer-Dieskau, completing his studies with Rudolf Piernay, Harald Stamm and Dale Fundling. Jochen Kupfer has appeared with famous conductors including Riccardo Chailly, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Fabio Luisi and Herbert Blomstedt.

He has taken on leading roles such as Amfortas, Kurwenal, Wozzeck, Jochanaan and Pizarro on German and international stages, and has given recitals and concert performances throughout Europe, in Japan, Mexico, Brazil, Hong Kong, Israel and the United States, including appearances at international festivals. In 2016 Jochen Kupfer was awarded the honorary title Bayerischer Kammersänger. Since 2019 he has been professor of singing at Hochschule für Musik Würzburg.

*www.jochen-kupfer.de*

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

The award-winning ensemble is now exploring classical repertoire, having released a recording of the Mozart Requiem and subsequent discs of Mozart's Great Mass in C minor, which won the choral category in the 2017 *Gramophone* Awards, as well as Beethoven's *Missa Solemnis* and Symphony No. 9.

The BCJ has established a formidable international reputation through its ac-

claimed recordings on the BIS label of the complete vocal works of Johann Sebastian Bach, recorded between 1995 and 2022.

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

*<https://bachcollegiumjapan.org>*

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

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

In addition to working with renowned period ensembles, such as Collegium Vocale Gent, the Orchestra of the Age of Enlightenment and Philharmonia Baroque Orchestra, Suzuki is invited to conduct repertoire as diverse as Brahms, Britten, Fauré, Mahler, Mendelssohn, Dvořák and Stravinsky, with orchestras such as the San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic, Philharmonia Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France and Yomiuri Nippon Symphony Orchestra.

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

## Gesegnet sind die Hinterbliebenen

Wie viele, die in einem religiösen Haushalt aufgewachsen sind, wandte sich auch Johannes Brahms nach dem Tod seiner Mutter 1865 dem Glauben seiner Kindheit zu. Christiane (geb. Nissen), eine gelernte Näherin, stammte aus einer nord-deutschen bürgerlichen Familie von Lehrern, Pastoren und Ratsherren. Obwohl sie wenig gebildet war, war Christiane sehr belesen und fromm, und der tiefe Respekt ihres Sohnes vor der bodenständigen, direkten Sprache der Lutherbibel ist sicherlich auf ihren Einfluss zurückzuführen. Als Erwachsener war Johannes Brahms weder ein frommer Mann noch ein regelmäßiger Kirchgänger, aber seine umfassende Kenntnis der Bibel wurde in seinem Freundeskreis bewundert. Sein spezifisch norddeutsch-protestantischer Hintergrund blieb auch nach seiner Übersiedlung ins tief katholische Wien ein wichtiger Baustein seines Charakters. Der Brahms-Forscher David Brodbeck hat es so beschrieben: „Er kannte die Bibel in- und auswendig, schätzte sie aber nicht als das geoffenbarte Wort Gottes, sondern als etwas, das zentral für seine deutsche Identität war.“

Johannes Brahms war noch keine zweiunddreißig Jahre alt, als seine Mutter starb, und ihre letzten Jahre waren von emotionalen Turbulenzen und schlechter Gesundheit geprägt, die ihn und seine Geschwister stark belasteten. Christianes letzter Brief an ihn vom Januar 1865 ist ein herzerreißendes Dokument einer älteren Frau, die von ihrem herrschsüchtigen, nichtsnutzigen Ehemann verlassen wurde – Johann Jakob Brahms war siebzehn Jahre jünger als sie –, der, wie sie nun offenbarte, die musikalischen Leistungen seiner beiden Söhne häufig aufs Äußerste verachtet hatte: „Aus den Jungen wird nichts“. Dass Johannes zu diesem Zeitpunkt immer noch um seine finanzielle Stabilität kämpfte, ließ diese Worte sicher noch mehr schmerzen. Christiane gibt zu, dass sie im Sterben liegt und dass sie mit diesem langen Brief ihre Liebe und Wertschätzung für ihre Kinder trotz einer schwierigen Ehe zum Aus-

druck bringen will, was ihren sensiblen Sohn getröstet haben muss: „Du warst ja [sic] immer der Beste, für mich sind meine Kinder alle gleich, weil sie alle gut sind.“

Als am 2. Februar 1865 das Telegramm seines Bruders Fritz über den Schlaganfall der Mutter eintraf, eilte Johannes nach Hause nach Hamburg und war, da er zu spät kam, um sie noch am Leben zu sehen, verständlicherweise sehr verzweifelt. Dann begann er, sein persönliches Exemplar der Lutherbibel von 1833 durchzublättern, das er seit seiner Taufe besaß und das bereits mit Randbemerkungen versehen war. Kurz darauf begann er mit der Arbeit an dem Werk, das schließlich den Titel *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift* tragen sollte. Bis April hatte er drei Sätze (I, II und IV des endgültigen Werks) fertiggestellt, die auf sieben Passagen aus dem Alten und Neuen Testament basierten, die er ausgewählt hatte. In dieser frühen Phase waren vor allem Trosttexte von Bedeutung, wie Psalm 126,5: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“. Am charakteristischsten für das Requiem als Ganzes ist jedoch der Vers aus den Seligpreisungen, den er für den allerersten Choreinsatz wählte: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“. Schließlich wählte Brahms eine bemerkenswert ähnliche Passage aus der Offenbarung 14, um den siebten und letzten Satz zu eröffnen, der Anfang des folgenden Jahres geschrieben wurde. In ihrem ursprünglichen Wortlaut beschreibt die Passage einen Akt göttlicher Inspiration oder, genauer gesagt, einen Befehl aus dem Jenseits, eine wichtige Botschaft über Tod und Unsterblichkeit niederzuschreiben: „Und ich hörte eine Stimme vom Himmel her rufen: Schreibe! Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach.“ Brahms entfernte den ersten Satz behutsam, zum einen, um die Parallele zum ersten Satz zu verstärken, zum anderen aber wohl auch, um den Eindruck zu vermeiden, dass das Schreiben seines Requiems eine Sache der göttlichen Vorsehung war – eine Behauptung, die der Komponist über seinen Schaffensprozess nie aufgestellt hat.

Die Tatsache, dass der fünfte Satz zuletzt geschrieben wurde, nachdem der Rest des Werks 1868 uraufgeführt worden war, hat viel Neugierde geweckt. Der dem Chor zugewiesene Text aus Jesaja 66,13 beschwört unmittelbar die Mutterliebe: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Im Gegensatz dazu formulieren die der Sopransolistin zugewiesenen Texte die Worte Christi an seine Jünger so um, als kämen sie von der Mutter selbst aus dem Jenseits: „Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen ...“ (Joh 16,22). Die Einfügung dieses Satzes beeinträchtigte das Gleichgewicht und den Charakter des Werks. Wie der Musikwissenschaftler Daniel Beller-McKenna bemerkt hat, wird das Thema des Trostes, das bereits mehrfach im Werk auftaucht, noch einmal entscheidend betont. Sein Auftauchen dient hier als Antwort auf eine ängstlichere Äußerung im dritten Satz, als der Baritonsolist zweifelnd die Sinnlosigkeit der Existenz kommentiert: „Nun Herr, was soll ich mich trösten?“

Die meisten Kommentare zu Ein deutsches Requiem haben die nicht-konfessionelle Qualität der von Brahms gewählten biblischen Verse hervorgehoben. In der Tat erklärte Brahms gegenüber Carl Martin Reinthaler, dem Initiator und Chorleiter der teilweisen Uraufführung 1868 in Bremen, dass er es absichtlich vermieden habe, die Person Christi oder die Erlösung durch seine Auferstehung zu erwähnen. Er distanzierte sich auch von dem *deutsch* im Titel mit der berühmten Aussage: „Was den Text betrifft, will ich betonen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte [...]“. Das soll jedoch nicht heißen, dass die Sprache und der Ausgangstext des Requiems für seine Botschaft irrelevant sind, ganz im Gegenteil. Brahms' Biograph Max Kalbeck erklärte ihre Bedeutung überzeugend als Beschreibung einer besonderen Art und Weise, wie sich die protestantischen Deutschen lange Zeit ihrer Spiritualität genähert hatten: durch das Selbststudium der Bibel und die Suche nach persönlicher Bedeutung durch individuelle Interpretation. Auf diese Art konnte auch ein weltlicher Deutscher des 19. Jahr-

hunderts wie Brahms Sinn und Trost aus den heiligen Schriften ziehen, und es erklärt, warum *Ein deutsches Requiem* auch bei Zuhörern, die mit dem Christentum wenig vertraut sind, großen Anklang finden kann. Die ersten und letzten Worte, *Selig*, bilden den Anfang und den Abschluss eines Werks, das sich mit existenziellen Fragen beschäftigt, die der Tod eines geliebten Menschen aufwirft: Woraus kann man Trost schöpfen, wenn das Leben schmerzhaft endlich ist? Wie können sich die Hinterbliebenen gesegnet fühlen, wenn die Mühen des Lebens am Ende so wenig wert sind? Brahms' Textauswahl sorgt dafür, dass diese Fragen, nicht aber die spezifisch christlichen Antworten darauf, im Vordergrund des Hörens stehen.

Musikalisch knüpft das Requiem auf sehr persönliche Weise an frühere Traditionen an, bleibt aber gleichzeitig fest im romantischen Choridiom verankert. Nach einer orchestralen Einleitung, die in den Tiefen des Orchesters beginnt, erinnert der Chorgesang des ersten Satzes an vielen Stellen an die freie Polyphonie der Meister der Renaissance, ein stilistisches Zitat, das in den späteren Sätzen wiederkehrt. Der Einsatz der Harfe am Ende des Satzes ist ein phantasievoller orchestraler Kunstgriff, der den himmlischen Ruf dieses Instruments unterstreicht. Die stentorischen Unisoni des Chors im zweiten Satz, die die Trostlosigkeit der Vergänglichkeit des Lebens unterstreichen, wirken eher wie ein imaginärer Ur-Choralgesang, auch wenn sie in eine der üppigsten Orchestertexturen von Brahms eingebettet sind.

Die Baritonsoli im dritten und sechsten Satz enthalten einige der quasi-opernhaften Aussagen des Werks, wobei sich letzterer zu einer furiosen Peroration aufbaut, die einem *Dies iræ* am nächsten kommt. Jeder Satz wird mit einer kraftvollen Fuge gekrönt, die sich stark an Händel anlehnt (vielleicht auch an Momente aus Beethovens *Missa solemnis*). Im Zentrum des Werks steht ein sanfter, eleganter Wiener Walzer, der die Lieblichkeit der *Wohnungen* unterstreicht, in die die Toten eingeladen werden. Das engelsgleiche Sopransolo und der flüsternde Chor des fünften Satzes sind von einem der geschmeidigsten und transparentesten Orchester-

sätze von Brahms umgeben. Nach dem Höhepunkt des sechsten Satzes kehrt das Finale in Tonart und Charakter (mit *Feierlich* bezeichnet) zur Klangwelt des Anfangs zurück, mit dunklen Streicherklängen, die schlichte einzeilige Melodien zunächst im Sopran, dann im Bass und später im Tenor begleiten. Die textlichen und musikalischen Anspielungen auf den Kopfsatz verbinden sich in den letzten Minuten, einschließlich der himmlischen Harfe.

In einer Ironie, die Brahms nicht vorhersehen konnte, brachte der persönliche Trauerprozess, der die Komposition von *Ein deutsches Requiem* auslöste, auch eine Lösung für die beruflichen Schwierigkeiten, mit denen er in den Jahren vor dem Tod seiner Mutter konfrontiert war. Die Aufführungen des Werks in Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden, England und Russland begründeten Brahms' Ruf als ernsthafter Orchesterkomponist und trugen entscheidend dazu bei, dass ihm die Leitung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angeboten wurde. Dies wiederum führte 1872 zu einer endgültigen Übersiedlung nach Wien und damit zu einer dauerhaften finanziellen Stabilität, die ihm eine späte Blütezeit als Symphoniker ermöglichte.

© John D. Wilson 2025

**Miku Yasukawa**, Sopran, stammt aus Tokushima in Japan und studierte an der Universität der Künste in Tokio, bevor sie nach Großbritannien ging, wo sie ihr Studium im Rahmen des Artist Diploma Course an der Guildhall School of Music & Drama mit Auszeichnung abschloss. Sie spielte die Rolle der Norina in Donizettis *Don Pasquale* an der Hurn Court Opera (UK) und erntete großen Beifall der Kritiker, darunter eine Fünf-Sterne-Kritik der Zeitschrift *Opera Now*.

Zu den weiteren Höhepunkten ihrer Karriere zählen Aufführungen von Pergolesis *Stabat Mater*, Handels *Messias*, J. S. Bachs *Matthäus-* und *Johannes-Passion*

und h-moll-Messe, Faurés Requiem sowie Schuberts Messe Nr. 5 As-Dur, Zemlinskys *Lyrische Symphonie* und Brahms' *Deutsches Requiem*, alle unter Masaaki Suzuki. Darüber hinaus ist sie mit Orchestern wie dem Tokyo, Bournemouth und City of Birmingham Symphony Orchestra aufgetreten.

<http://54.84.178.17/en/about.html>

**Jochen Kupfer**, Bassbariton, gehört zu den gefragtesten Sängern in Deutschland. Seine Gastspiele in den Konzertsälen und Opernhäusern der Welt wurden international gefeiert. Er studierte bei Helga Forner (Musikhochschule Leipzig), besuchte Meisterkurse bei Theo Adam, Elisabeth Schwarzkopf und Dietrich Fischer-Dieskau und vervollständigte seine Studien bei Rudolf Piernay, Harald Stamm und Dale Fundling. Jochen Kupfer hat mit berühmten Dirigenten wie Riccardo Chailly, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Vladimir Jurowsky, Fabio Luisi und Herbert Blomstedt zusammengearbeitet.

Er übernahm Hauptrollen wie Amfortas, Kurwenal, Wozzeck, Jochanaan und Pizarro auf deutschen und internationalen Bühnen und gab Liederabende und Konzerte in ganz Europa, in Japan, Mexiko, Brasilien, Hongkong, Israel und den Vereinigten Staaten, einschließlich Auftritten bei internationalen Festivals. 2016 wurde Jochen Kupfer mit dem Ehrentitel Bayerischer Kammersänger ausgezeichnet. Seit 2019 ist er Professor für Gesang an der Hochschule für Musik Würzburg.

[www.jochen-kupfer.de](http://www.jochen-kupfer.de)

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von Masaaki Suzuki mit dem Ziel gegründet, dem japanischen Publikum historisch informierte Aufführungen großer Werke aus der Barockzeit nahezubringen. Zusammen mit seinem derzeitigen Chefdirigenten Masato Suzuki ist das Ensemble bestrebt, Interpretationen des musikalischen Erbes zu präsentieren, in deren Mittelpunkt Bach steht und die mit Original-

instrumenten von Spezialisten für Alte Musik aus aller Welt aufgeführt werden. Zu den Aktivitäten des BCJ, das sowohl aus einem Orchester als auch aus einem Chor besteht, gehören eine jährliche Konzertreihe mit Kantaten von Bach und eine Reihe von Instrumentalprogrammen.

Das preisgekrönte Ensemble widmet sich nun auch dem klassischen Repertoire und hat eine Aufnahme des Mozart-Requiems und Einspielungen von Mozarts Großer Messe in c-moll, die bei den *Gramophone Awards* 2017 in der Kategorie Chöre ausgezeichnet wurde, sowie Beethovens *Missa Solemnis* und Symphonie Nr. 9 veröffentlicht.

Das BCJ hat sich durch seine hochgelobten Aufnahmen des gesamten Vokalwerks von Johann Sebastian Bach, die zwischen 1995 und 2022 bei BIS erschienen sind, einen hervorragenden internationalen Ruf erworben.

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

<https://bachcollegiumjapan.org>

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

Er wurde in Kobe geboren und schloss sein Studium an der Tokyo University of Fine Arts and Music mit einem Diplom in Komposition und Orgelspiel ab. Anschließend studierte er am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee. Als Gründer und emeritierter Professor der Abteilung für Alte



Photo: © Koichi Miura



Musik an der Tokyo University of the Arts gehörte er von 2009 bis 2013 der Fakultät für Chorleitung an der Yale School of Music und dem Yale Institute of Sacred Music an, wo er weiterhin als erster Gastdirigent der Yale Schola Cantorum tätig ist.

Neben der Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, dem Orchestra of the Age of Enlightenment und dem Philharmonia Baroque Orchestra wird Suzuki eingeladen, mit Orchestern wie dem San Francisco Symphony, dem Los Angeles Philharmonic, dem Philharmonia Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestre Philharmonique de Radio France und dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra so unterschiedliche Repertoires wie Brahms, Britten, Fauré, Mahler, Mendelssohn, Dvořák und Stravinsky zu dirigieren.

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

## Heureux les laissés-pour-compte

Comme de nombreuses personnes ayant été élevées dans un foyer religieux, Johannes Brahms est revenu à la foi de son enfance après la mort de sa mère en 1865. Christiane (née Nissen), habile couturière, était issue d'une famille bourgeoise d'Allemagne du Nord qui comptait des instituteurs, des pasteurs et des échevins. Bien que peu éduquée, Christiane était très cultivée et pieuse, et le profond respect de son fils pour le langage familial et direct de la Bible de Luther est certainement attribuable à son influence. À l'âge adulte, Johannes Brahms n'était ni pieux ni pratiquant régulier, mais sa connaissance approfondie de la Bible suscitait l'admiration de son cercle d'amis. Ses origines protestantes spécifiquement nord-allemandes sont restées une composante importante de son caractère, même après son installation à Vienne, ville profondément catholique. Comme l'a évoqué David Brodbeck, spécialiste de Brahms, « il connaissait la Bible sur le bout des doigts et l'appréciait cependant, non pas comme la parole révélée de Dieu, mais comme un élément central de son identité allemande ».

Johannes Brahms n'avait pas encore trente-deux ans à la mort de sa mère. Les dernières années de la vie de cette dernière avaient été marquées par des bouleversements émotionnels et des problèmes de santé qui eurent des répercussions sur ses trois enfants. La dernière lettre que Christiane adresse à Johannes en janvier 1865 est le témoignage déchirant d'une femme âgée abandonnée par un mari dominateur et peu scrupuleux – Johann Jakob Brahms était de dix-sept ans son cadet – qui, comme elle le révèle alors, avait souvent exprimé le plus grand mépris pour les exploits musicaux de ses deux fils et prétendait qu'ils n'aboutiraient à rien. Le fait que Johannes peinait encore à atteindre la stabilité financière à ce moment-là a dû rendre ces propos encore plus douloureux. Christiane révèle qu'elle est mourante et que cette longue lettre est sa façon de mettre les choses au clair sur l'amour et

l'estime qu'elle porte à ses enfants malgré un mariage difficile, ce qui a dû consoler son fils si sensible : « Tu as toujours été le meilleur ; mes enfants se valent tous pour moi parce qu'ils sont tous bons. »

Lorsque le télégramme de son frère Fritz lui parvint le 2 février 1865, annonçant l'attaque cérébrale de leur mère, Johannes se précipita chez lui à Hambourg et, arrivé trop tard pour la voir toujours en vie, il fut naturellement désespéré. Il se mit alors à feuilleter son exemplaire personnel de la Bible de Luther, datant de 1833, qu'il avait reçu à son baptême et qui était déjà rempli d'annotations personnelles. Il commença rapidement à travailler sur ce qui allait s'intituler *Un Requiem allemand sur les paroles des Saintes Écritures* [*Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*]. En avril, il avait terminé trois mouvements (I, II et IV de la version finale) basés sur sept passages qu'il avait tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les textes consolateurs, comme le Psaume CXXVI, 5 : « Ceux qui sèment dans les larmes moissonnent en chantant » [« Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten »], revêtaient une importance primordiale à ce stade précoce. Ce qui caractérise le plus le Requiem dans son ensemble, c'est le verset des Béatitudes qu'il a choisi pour la toute première entrée du chœur : « Heureux les affligés, car ils seront consolés » [« Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden »]. Brahms finira par choisir un passage remarquablement similaire (Apocalypse 14), pour ouvrir le septième et dernier mouvement, composé au début de l'année suivante. Dans sa formulation originale, le passage décrit un acte d'inspiration divine ou, plus exactement, une injonction de l'au-delà de transmettre un message important au sujet de la mort et de l'immortalité : « Puis j'entendis une voix me dire, du ciel : < Écris : Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ; dès maintenant – oui, dit l'Esprit – qu'ils se reposent de leurs fatigues, car leurs œuvres les accompagnent >. » [« Und ich hörte eine Stimme vom Himmel her rufen : Schreibe ! Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja,

der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit ; denn ihre Werke folgen ihnen nach. »] Brahms a discrètement supprimé la première phrase, en partie pour renforcer le parallélisme avec le premier mouvement, mais probablement aussi pour ne pas laisser entendre que l'écriture de son Requiem relevait de la Providence divine, une affirmation que le compositeur n'a jamais faite au sujet de son processus créateur.

Le fait que le cinquième mouvement ait été composé en dernier, après la création du reste de l'œuvre en 1868, a suscité beaucoup de curiosité. Le texte confié au chœur, tiré d'Isaïe LVI, 13, évoque directement l'amour maternel : « Comme celui que sa mère console, moi aussi, je vous consolerai » [« Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet »]. En revanche, le texte confié à la soprano soliste transpose les paroles que le Christ adressait à ses disciples comme si elles venaient maintenant de sa mère elle-même, de l'au-delà : « Vous aussi, maintenant vous voilà tristes, mais je vous verrai de nouveau et votre cœur sera dans la joie » [« Ihr habt nun Traurigkeit ; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen »] (Jean XVI, 22). L'insertion de ce mouvement a eu un impact sur l'équilibre et le caractère de l'œuvre. Comme l'a observé le musicologue Daniel Beller-McKenna, le thème du réconfort qui apparaît à de multiples reprises plus tôt dans l'œuvre, est une fois de plus souligné avec insistance. Sa présence ici sert de réponse à une phrase plus angoissée du troisième mouvement, lorsque le baryton soliste évoque la futilité de l'existence en émettant des doutes : « Et maintenant, que puis-je attendre, Seigneur ? » [« Nun Herr, wes soll ich mich trösten ? »].

La majorité des études consacrées au *Requiem allemand* a souligné l'aspect non doctrinaire des versets bibliques choisis par Brahms. En effet, à Carl Martin Reinthaler, initiateur et chef de chœur de la création partielle de 1868 à Brême, Brahms a clairement expliqué qu'il avait délibérément évité de mentionner le personnage du Christ ou la rédemption par sa résurrection. Il s'est également distancié

du caractère « allemand » du titre en affirmant qu'il serait très heureux « d'omettre le mot < allemand > et de mettre simplement < humain > ». Cela ne signifie pas pour autant que la langue et le texte source de son requiem n'ont rien à voir avec son message, bien au contraire. Le biographe de Brahms, Max Kalbeck, a expliqué de manière convaincante leur signification comme une description de la manière particulière dont les Allemands protestants ont longtemps abordé leur spiritualité, par l'étude personnelle de la Bible et la recherche d'une signification personnelle par le biais d'une interprétation individuelle. C'est ainsi que même un Allemand laïc du XIX<sup>e</sup> siècle comme Brahms pouvait trouver un sens et un réconfort dans les saintes écritures, ce qui explique pourquoi le *Requiem allemand* peut résonner tout aussi fortement chez des auditeurs peu familiarisés avec la doctrine chrétienne. Le premier et le dernier mot du Requiem, « bienheureux » [« Selig »], encadrent une œuvre qui traite des questions existentielles soulevées par la mort d'un être cher : Où trouver du réconfort face à une vie douloureusement limitée dans le temps ? Comment peut-on se sentir béni quand le travail d'une vie se résume à si peu de choses en fin de compte ? Le choix des textes de Brahms veille à ce que ces questions, et non les réponses chrétiennes spécifiques, restent au cœur de l'esprit des auditeurs.

Sur le plan musical, le *Requiem allemand* s'inspire de traditions antérieures d'une manière très personnelle, tout en restant fermement ancré dans l'idiome choral romantique. L'écriture chorale du premier mouvement, après une introduction orchestrale qui commence dans les profondeurs de l'orchestre, évoque en de nombreux endroits la polyphonie libre des maîtres de la Renaissance, une citation stylistique qui reviendra dans les mouvements ultérieurs. Dans un élan imaginaire d'orchestration, l'entrée de la harpe à la fin de ce mouvement renvoie à la connotation céleste de cet instrument. Les puissants unissons du chœur dans le second mouvement, qui soulignent la morosité du caractère éphémère de la vie, ressemblent davantage à un plain-chant originel imaginaire, même s'ils sont intégrés dans l'une

des textures orchestrales les plus luxuriantes de Brahms.

Si les solos de baryton des troisième et sixième mouvements comprennent certaines des interventions les plus proches de l'opéra de l'œuvre, le sixième s'achevant par une péroraison furieuse qui se rapproche fortement d'un *Dies iræ*, les deux sont conclus par des fugues puissantes qui s'inspirent fortement de Handel, voire de certains passages de la *Missa solemnis* de Beethoven. Au centre de l'œuvre, une valse viennoise douce et élégante souligne la beauté des tabernacles [« Wohnungen »] dans lesquels les morts sont invités. L'angélique soprano soliste et le chœur discret du cinquième mouvement sont accompagnés par l'écriture orchestrale probablement la plus souple et la plus transparente de l'ensemble de l'œuvre de Brahms. Après l'apogée du sixième mouvement, le finale revient par sa tonalité et son caractère – marqué « solennel » – à l'univers sonore du début de l'œuvre, avec des sonorités sombres des cordes accompagnant des mélodies simples et sans fioritures, d'abord aux sopranos, puis aux basses et, plus tard, aux ténors. Les allusions, textuelles et musicales, au premier mouvement bouclent la boucle dans les dernières minutes, harpe céleste comprise.

Par une ironie que Brahms n'aurait pu prédire, le processus de deuil personnel qui a conduit à la composition du *Requiem allemand* a également apporté une solution aux difficultés professionnelles qu'il avait rencontrées dans les années précédant la mort de sa mère. Les exécutions de l'œuvre à travers l'Allemagne, la Suisse, les Pays-Bas, l'Angleterre et la Russie ont établi la réputation de Brahms en tant que compositeur sérieux de musique orchestrale et ont joué un rôle décisif dans la proposition qui lui sera faite de diriger la Société des amis de la musique à Vienne. C'est ainsi qu'il s'installera définitivement dans cette ville en 1872, lui apportant une stabilité financière définitive qui lui permettra de s'épanouir tardivement en tant que compositeur d'œuvres symphoniques.

© John D. Wilson 2025

La soprano **Miku Yasukawa** est originaire de Tokushima au Japon et a étudié à l'Université des arts de Tokyo avant de s'installer au Royaume-Uni où elle a terminé ses études dans le cadre de l'Artist Diploma Course, avec distinction, à la Guildhall School of Music & Drama à Londres. Elle a interprété le rôle de Norina dans *Don Pasquale* de Donizetti avec le Hurn Court Opera (Royaume-Uni) qui lui vaudra reçu un accueil très favorable de la critique. Parmi les autres temps forts de sa carrière, citons le *Stabat Mater* de Pergolèse, le *Messie* de Handel, les Passions et la Messe en si mineur de Johann Sebastian Bach, le Requiem de Fauré ainsi que la Messe n° 5 en la bémol majeur de Schubert, la *Symphonie lyrique* de Zemlinsky et le *Requiem allemand* de Brahms, tous sous la direction de Masaaki Suzuki. Elle s'est également produite avec les orchestres symphoniques de Tokyo, de Bournemouth et de la ville de Birmingham.

<http://54.84.178.17/en/about.html>

Le baryton-basse **Jochen Kupfer** est l'un des chanteurs allemands les plus prisés de l'heure. Ses prestations dans les salles de concert et les maisons d'opéra du monde entier ont partout été saluées. Il a étudié avec Helga Forner (Musikhochschule Leipzig) et a participé à des classes de maître avec Theo Adam, Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau, avant de terminer ses études avec Rudolf Piernay, Harald Stamm et Dale Fundling. Jochen Kupfer s'est produit avec des chefs importants tels que Riccardo Chailly, Philippe Herreweghe, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Fabio Luisi et Herbert Blomstedt. À l'opéra, il incarne des rôles de premier plan comme Amfortas, Kurwenal, Wozzeck, Jochanaan et Pizarro sur les scènes allemandes et internationales en plus de donner des récitals et des concerts dans toute l'Europe, au Japon, au Mexique, au Brésil, à Hong Kong, en Israël et aux États-Unis, y compris dans le cadre de festivals. En 2016, Jochen Kupfer a reçu le titre honorifique de Bayerischer Kammersänger. Depuis 2019, il enseigne à la Hochschule für Musik Würzburg.

[www.jochen-kupfer.de](http://www.jochen-kupfer.de)

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

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

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

<https://bachcollegiumjapan.org>

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

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

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

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

# Johannes Brahms · Ein deutsches Requiem

## **1 I. Selig sind, die da Leid tragen**

Selig sind, die da Leid tragen,  
denn sie sollen getröstet werden.

Matthäus 5: 4

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.

Psalm 126: 5 und 6

## **2 II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras**

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras  
und alle Herrlichkeit des Menschen  
wie des Grases Blumen.  
Das Gras ist verdorret  
und die Blume abgefallen.

1. Petrus 1: 24

So seid nun geduldig, liebe Brüder,  
bis auf die Zukunft des Herrn.  
Siehe, ein Ackermann wartet  
auf die köstliche Frucht der Erde  
und ist geduldig darüber, bis er  
empfehe den Morgenregen und Abendregen.  
So seid geduldig.

Jakobus 5: 7

## **I. Blessed are they that mourn**

Blessed are they that mourn;  
for they shall be comforted.

Matthew 5: 4

They that sow in tears  
shall reap in joy.  
He that goeth forth and weepeth,  
bearing precious seed,  
shall doubtless come again with rejoicing,  
bringing his sheaves with him.

Psalm 126: 5 and 6

## **II. For all flesh is as grass**

For all flesh is as grass,  
and all the glory of man  
as the flower of grass.  
The grass withereth,  
and the flower thereof falleth away.

1 Peter 1: 24

Be patient therefore, brethren,  
unto the coming of the Lord.  
Behold, the husbandmen waiteth  
for the precious fruit of the earth,  
and hath long patience for it,  
until he receive the early and latter rain.  
Be patient therefore.

James 5: 7

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras  
und alle Herrlichkeit des Menschen  
wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret  
und die Blume abgefallen.

Aber des Herren Wort bleibt in Ewigkeit.

1. Petrus 1: 24 und 25

Die Erlöseten des Herrn werden  
wiederkommen und gen Zion  
kommen mit Jauchzen;  
Freude, ewige Freude,  
wird über ihrem Haupte sein;  
Freude und Wonne werden sie  
ergreifen, und Schmerz und Seufzen  
wird weg müssen.

Jesaja 35: 10

### **[3] III. Herr, lehre doch mich**

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende  
mit mir haben muss und mein Leben  
ein Ziel hat und ich davon muss.  
Siehe, meine Tage sind einer Hand  
breit vor Dir, und mein Leben ist  
wie nichts vor Dir.

Ach wie gar nichts sind alle Menschen,  
die doch so sicher leben.

Sie gehen daher wie ein Schemen  
und machen ihnen viel vergebliche  
Unruhe; sie sammeln und wissen nicht,  
wer es kriegen wird.

Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?

Ich hoffe auf Dich.

Psalm 39: 5–28

For all flesh is as grass,  
and all the glory of man  
as the flower of grass.

The grass withereth,  
and the flower thereof falleth away.

But the word of the Lord endureth for ever.

1. Peter 1: 24 and 25

And the ransomed of the Lord  
shall return, and come to Zion  
with songs  
and everlasting joy  
upon their heads:  
they shall obtain joy and gladness,  
and sorrow and sighing  
shall flee away.

Isaiah 35: 10

### **III. Lord, make me to know**

Lord, make me to know mine end,  
and the measure of my days, what it is:  
that I may know how frail I am.  
Behold, thou hast made my days  
as an handbreadth; and mine age is  
as nothing before thee.

Surely every man walketh  
in a vain shew:  
surely they are disquieted in vain:  
he heapeth up riches,  
and knoweth not  
who shall gather them.

And now, Lord, what wait I for?  
my hope is in thee.

Psalm 39: 5–28

Der Gerechten Seelen sind in Gottes  
Hand, und keine Qual rühret sie an.  
Weisheit Salomos 3: 1

#### **[4] IV. Wie lieblich sind Deine Wohnungen**

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,  
Herr Zebaoth!  
Meine Seele verlangt und sehnet sich  
nach den Vorhöfen des Herrn;  
mein Leib und Seele freuen sich  
in dem lebendigen Gott.  
Wohl denen, die in Deinem Hause  
wohnen, die loben Dich immerdar.  
Psalm 84: 2, 3 und 5

#### **[5] V. Ihr habt nun Traurigkeit**

Ihr habt nun Traurigkeit;  
aber ich will euch wiedersehen  
und euer Herz soll sich freuen  
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.  
Johannes 16: 22

Ich will euch trösten,  
wie Einen seine Mutter tröstet.  
Jesaja 66: 13

Sehet mich an:  
Ich habe eine kleine Zeit  
Mühe und Arbeit gehabt  
und habe großen Trost funden.  
Jesus Sirach 51: 35

But the souls of the righteous are in the hand of  
God, and there shall no torment touch them.  
Wisdom of Solomon 3: 1

#### **IV. How amiable are they tabernacles**

How amiable are they tabernacles,  
O Lord of hosts!  
My soul longeth, yea, even fainteth  
for the courts of the Lord:  
my heart and my flesh crieth out  
for the living God.  
Blessed are they that dwell in thy house:  
they will be still praising thee.  
Psalm 84: 2, 3 and 5

#### **V. And ye now therefore have sorrow**

And ye now therefore have sorrow;  
but I will see you again,  
and your heart shall rejoice,  
and your joy no man taketh from you.  
John 16: 22

As one whom his mother comforteth,  
so will I comfort you.  
Isaiah 66: 13

Behold with your eyes  
how I have laboured  
a little,  
and have found much rest to myself.  
Ecclesiasticus (Sirach) 51: 35  
(Douay-Rheims 1899 American Edition)

## **[6] VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt**

Denn wir haben hie keine bleibende  
Statt, sondern die zukünftige suchen wir.  
Hebräer 13: 14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:  
Wir werden nicht alle entschlafen,  
wir werden aber alle verwandelt werden;  
und dasselbige plötzlich in einem  
Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune.  
Denn es wird die Posaune schallen,  
und die Toten werden auferstehen unverweslich;  
und wir werden verwandelt werden.  
Dann wird erfüllet werden das Wort,  
das geschrieben steht: Der Tod ist  
verschlungen in den Sieg.  
Tod, wo ist dein Stachel?  
Hölle, wo ist dein Sieg?  
1 Korinther 15: 51, 52, 54, 55

Herr, Du bist würdig zu nehmen Preis  
und Ehre und Kraft, denn Du hast alle  
Dinge erschaffen, und durch Deinen  
Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.  
Offenbarung Johannes 4: 11

## **[7] VII. Selig sind die Toten**

Selig sind die Toten, die in dem Herrn  
sterben, von nun an.  
Ja, der Geist spricht,  
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;  
denn ihre Werke folgen ihnen nach.  
Offenbarung Johannes 14: 13

## **VI. For here have we no continuing city**

For here have we no continuing city,  
but we seek one to come.  
Hebrews 13: 14

Behold, I shew you a mystery;  
We shall not all sleep,  
but we shall all be changed.  
In a moment, in the twinkling of an eye,  
at the last trump:  
for the trumpet shall sound,  
and the dead shall be raised incorruptible,  
and we shall be changed.  
Then shall be brought to pass  
the saying that is written,  
Death is swallowed up in victory.  
O death, where is they sting?  
O grave, where is they victory?  
1 Corinthians 15: 51, 52, 54, 55

Thou art worthy, O Lord, to receive glory  
and honour and power: for thou hast  
created all things, and for thy  
pleasure they are and were created.  
Revelation 4: 11

## **VII. Blessed are the dead**

Blessed are the dead which die in the Lord  
from henceforth:  
Yea, saith the Spirit,  
that they may rest from their labours;  
and their works do follow them.  
Revelation 14: 13

Translations: King James Bible unless otherwise indicated

# Bach Collegium Japan

## Chorus

|         |                                                                                                                                                                            |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Soprano | Naho Kashiwabara<br>Ami Kanaji<br>Aiko Sakurai<br>Kozue Shimizu<br>Saki Nakae<br>Minae Fujisaki<br>Aki Matsui<br>Maria Mochizuki<br>Kiyoko Yamaguchi                       |
| Alto    | Hiroya Aoki<br>Noriyuki Kubo<br>Tamaki Suzuki<br>Sachie Takahashi<br>Chiharu Takahashi<br>Yukie Tamura<br>Yumi Nakamura<br>Naoko Fuse<br>Marino Yokose                     |
| Tenor   | Hiroto Ishikawa<br>Takayuki Kagami<br>Seiji Kanazawa<br>Yosuke Taniguchi<br>Riki Tonsho<br>Katsuhiko Nakashima<br>Shinya Numata<br>Satoshi Mizukoshi<br>Taiichiro Yasutomi |
| Bass    | Chiyuki Urano<br>Tetsuya Oi<br>Hirotaka Kato<br>Yusuke Koike<br>Yohei Koto<br>Toshiaki Komada<br>Kenichiro Himi<br>Yukihiro Yamamoto<br>Yusuke Watanabe                    |

## Orchestra

|               |                                                              |
|---------------|--------------------------------------------------------------|
| Piccolo       | Maya Nozaki                                                  |
| Flute         | Yoko Tsuruta<br>Haruna Iwai                                  |
| Oboe          | Masamitsu San'nomiya<br>Go Arai                              |
| Clarinet      | Nahoko Mitsue<br>Takashi Yamane                              |
| Bassoon       | Masayuki Okamoto<br>Ryo Terakado                             |
| Contrabassoon | Tomasz Wesolowski                                            |
| Horn          | Nobuaki Fukukawa<br>Yu Suzuki<br>Keiji Omori<br>Marie Fujita |
| Trumpet       | Hidenori Saito<br>Kazuki Abe                                 |
| Trombone      | Mayumi Shimizu<br>Norikazu Naoi<br>Hiroyuki Kurogane         |
| Tuba          | Shinya Hashimoto                                             |
| Timpani       | Atsushi Sugahara                                             |
| Harp          | Masumi Nagasawa                                              |

|             |                                                                                                                                                                          |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Violin I    | Ryo Terakado <i>leader</i><br>Yukie Yamaguchi<br>Kei Shirai<br>Isabelle Seula Lee<br>Takuto Takagishi<br>Nao Takahashi<br>Shiho Hiromi<br>Maki Horiuchi<br>Yuki Horiuchi |
| Violin II   | Natsumi Wakamatsu<br>Azumi Takada<br>Yuko Araki<br>Rieko Ikeda<br>Yuiko Endo<br>Harumi Takada<br>Shiori Terauchi<br>Ayaka Yamauchi                                       |
| Viola       | Emilio Moreno<br>Mika Akiha<br>Sonoko Asabuki<br>Mai Saito<br>Hiroshi Narita<br>Mina Fukazawa                                                                            |
| Cello       | Toru Yamamoto<br>Takashi Kaketa<br>Ayano Kamimura<br>Tomofumi Shimane<br>Futo Yamane                                                                                     |
| Double bass | Shinji Nishiyama<br>Junko Hasegawa<br>Sakuhiko Fuse                                                                                                                      |
| Organ       | Keiko Nakata                                                                                                                                                             |

Also available from the Bach Collegium Japan and Masaaki Suzuki:



## Wolfgang Amadeus Mozart

Mass in C minor, K 427

Exsultate, jubilate, K 165

Carolyn Sampson *soprano*

Olivia Vermeulen *mezzo-soprano*

Makoto Sakurada *tenor*

Christian Immler *baritone*

BIS-2171

*Gramophone* Award winner (Choral)

„eine der besten Aufnahmen der unvollendeten  
Messe c-moll KV 427 aus den letzten Jahrzehnten“  
– *Klassik Heute*

‘this recording is a winner on every count. A tremendous achievement.’ – *MusicWeb International*



## Ludwig van Beethoven

Missa solemnis, Op. 123

Ann-Helen Moen *soprano*

Roxana Constantinescu *mezzo-soprano*

James Gilchrist *tenor*

Benjamin Bevan *baritone*

BIS-2321

‘This is a highly impressive performance [...] there’s exemplary clarity, with all the parts registering as they should.’ – *MusicWeb International*

‘Thoughtful and exhilarating, it carries the listener along on a great wave of sound [...] Highly recommended.’ – *Choir & Organ*

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

#### **Recording Data**

Recording: 17th–19th January 2024 at the Tokyo Opera City Concert Hall, Japan  
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)  
Sound engineers: Thore Brinkmann, Ingo Petry (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps; audio electronics from RME, Lake People and DirectOut; MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit/96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © John D. Wilson 2025

Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: Johannes Brahms, 1868, by courtesy of the Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Back cover photo: © Bach Collegium Japan

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.  
If we have no representation in your country, please contact:  
BIS Records AB    info@bis.se    www.bis.se

BIS-2751    © & © 2025 BIS Records AB, Sweden

BIS-2751



Jochen Kupfer · Miku Yasukawa · Masaaki Suzuki