



J. S. Bach COLLEGIUM JAPAN MASAOKI SUZUKI



COFFEE CANTATA – Schweigt stille, plaudert nicht, BWV 211
WEDDING CANTATA – O holder Tag, erwünschte Zeit, BWV 210

BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)

SECULAR CANTATAS

O HOLDER TAG, ERWÜNSCHTE ZEIT (Hochzeitskantate), BWV 210 (1738/1741)

35'39

Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I,II, Viola, Soprano, Violone, Continuo, Cembalo

Text: anon.

- | | | |
|------|---|------|
| [1] | 1. Recitativo (Soprano). <i>O holder Tag, erwünschte Zeit...</i> | 1'04 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |
| [2] | 2. Aria (Soprano). <i>Spielet, ihr beseelten Lieder...</i> | 7'00 |
| | <i>Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |
| [3] | 3. Recitativo (Soprano). <i>Doch, haltet ein...</i> | 1'03 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [4] | 4. Aria (Soprano). <i>Ruhet hie, matte Töne...</i> | 8'10 |
| | <i>Oboe d'amore, Violino, Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [5] | 5. Recitativo (Soprano). <i>So glaubt man denn, dass die Musik verführe...</i> | 1'50 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [6] | 6. Aria (Soprano). <i>Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne...</i> | 4'43 |
| | <i>Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [7] | 7. Recitativo (Soprano). <i>Was Luft? was Grab?...</i> | 1'29 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [8] | 8. Aria (Soprano). <i>Großer Gönner, dein Vergnügen...</i> | 2'43 |
| | <i>Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |
| [9] | 9. Recitativo (Soprano). <i>Hochteurer Mann, so fahre ferner fort...</i> | 1'35 |
| | <i>Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |
| [10] | 10. Aria (Soprano). <i>Seid beglückt, edle beide...</i> | 5'23 |
| | <i>Flauto traverso, Oboe d'amore, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |

SCHWEIGT STILLE, PLAUDERT NICHT (Kaffeeekantate), BWV 211 (1734/35)

25'46

Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Soprano (Liesgen), Tenore, Basso (Schlendrian), Cembalo, Continuo
Text: [1-8] Christian Friedrich Henrici (Picander) 1732; [9, 10] anon.

- | | | |
|------|---|------|
| [11] | 1. Recitativo (Tenore). <i>Schweigt stille, plaudert nicht...</i> | 0'34 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [12] | 2. Aria (Basso). <i>Hat man nicht mit seinen Kindern...</i> | 2'54 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |
| [13] | 3. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Du böses Kind, du loses Mädchen...</i> | 0'36 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [14] | 4. Aria (Soprano). <i>Ei! wie schmeckt der Coffee süße...</i> | 4'42 |
| | <i>Flauto traverso, Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [15] | 5. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Wenn du mir nicht den Coffee lässt...</i> | 1'02 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [16] | 6. Aria (Basso). <i>Mädchen, die von harten Sinnen...</i> | 2'55 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [17] | 7. Recitativo (Basso, Soprano). <i>Nun folge, was dein Vater spricht!...</i> | 0'49 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [18] | 8. Aria (Soprano). <i>Heute noch, Lieber Vater, tut es doch!...</i> | 6'27 |
| | <i>Violino I, II, Viola, Cembalo, Continuo (Violoncello, Contrabbasso)</i> | |
| [19] | 9. Recitativo (Tenore). <i>Nun geht und sucht der alte Schlendrian...</i> | 0'43 |
| | <i>Continuo (Violoncello, Cembalo)</i> | |
| [20] | 10. Chorus (Soprano, Tenore, Basso). <i>Die Katze lässt das Mäusen nicht...</i> | 4'26 |
| | <i>Flauto traverso, Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncello, Contrabbasso, Cembalo)</i> | |

TT: 62'05

BACH COLLEGIUM JAPAN
directed by MASAOKI SUZUKI

CAROLYN SAMPSON *soprano* · MAKOTO SAKURADA *tenor* · STEPHAN SCHRECKENBERGER *bass*



CAROLYN SAMPSON



MAKOTO SAKURADA



STEPHAN SCHRECKENBERGER

BACH COLLEGIUM JAPAN

Flauto traverso:

Liliko Maeda

Oboe d'amore:

Masamitsu San'nomiya

Violino I:

Natsumi Wakamatsu

Violino II:

Azumi Takada

Viola:

Yoshiko Morita

Continuo

Violoncello:

Hidemi Suzuki

Contrabbasso:

Shigeru Sakurai

Cembalo:

Masaaki Suzuki

The two vocal works by Johann Sebastian Bach on this CD belong to the genre of secular cantatas, an area of Bach's output that – although it cannot be compared in quantitative terms with his substantial oeuvre of some 200 sacred cantatas – does not lag behind in artistic quality. Just over twenty such works have survived; to these we may add almost thirty cantatas that can be shown (partly on the evidence of the surviving texts) to have been lost. In all probability, however, the number of lost works is very much higher.

A peculiarity of the surviving secular cantatas is that, almost without exception, they are commissioned or occasional pieces – ordered and written (both text and music) for an outstanding, festive event in family, social, academic or political life, for example a wedding or a tribute to a prince. The cantatas generally reflect their purpose clearly; the texts in particular are entirely tailored to the event in question, and the suitability of the text and music for the specific situation was, according to the generally held view of the time, a wholly desirably and self-evident quality. Such occasional pieces had the aim and the purpose of transcending the perceived solemnity of the moment by reflecting it in art, ennobling it, thrusting greatness upon it, and taking away some of its transience and ephemeral nature.

The tailor-made nature of the text for a specific festive event had the consequence that, unlike with Bach's sacred music, subsequent performances on other occasions were virtually impossible. After the festivities for which it was intended, the music was normally put aside and this often sealed its fate. Many pieces were lost in this way – but luckily not all of them: Bach himself was evidently as keen to preserve his secular works as his religious pieces, and was inclined to use either part or all of them again, in modified form, wherever the possibility arose. Much music that originated in such occasional pieces was thus transferred to his sacred output with a new text, using the so-called 'parody' principle (well-known examples of this can be found in the *Christmas Oratorio*), or indeed to other secular cantatas. In individual cases Bach could re-use entire secular cantatas with only small changes to the text, such as replacing the name of the original dedicatee with a new one. On some other occasions it was sufficient to rework part of the text, which tended to affect the recitatives (which needed to be recomposed) more than the arias, which could remain musically unchanged.

The cantata *O holder Tag, erwünschte Zeit* (*O lovely day, o hoped-for time*; BWV 210) is a perfect example of Bach's re-use of an occasional piece. It appears that he used the

piece on no less than five different occasions, in more or less modified form. The existence of the first version, from the period before 1729, cannot be proved from documentary or other sources, but is a hypothetical deduction as a common starting point for the later arrangements, including the parody version of an aria (based on the eighth movement of the cantata), which appeared in 1737 with a new text in a celebratory work, 'Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen' (BWV 30a). As evidence of three further applications of the lost original we have a single solo soprano part, containing three versions of the text for a cantata starting with the words 'O angenehme Melodei' ('O sweet and charming melody'; BWV 210a). For a long time the oldest text, in which names and salutations were later rubbed out and altered, posed problems for Bach researchers – until, some ten years ago, a text print came to light that indisputably confirms a performance in Leipzig on 12th January 1729 in honour (and in the presence) of Duke Christian of Sachsen-Weissenfels. It was his name, therefore, that was subsequently erased in the soprano part. The corrections at these points are proof of a performance in honour of the Leipzig Stadtkommandant, Joachim Friedrich Graf von Flemming; as he died on 11th October 1740, this must have taken place at the latest on his 75th birthday, 25th August 1740. Further amendments, and the removal of all salutations to people of noble rank, indicate a later performance paying tribute to unidentified but evidently bourgeois musical benefactors.

In the version heard on this CD – the only one to have survived intact – the cantata appears with all kinds of textual adjustments as wedding music for a couple whose identities are not specified; from the context, we gather that the bridegroom was a 'mighty patron' of music who possessed 'wisdom's treasures', i.e. who had received an academic education (eighth movement) and who apparently was at the start of a promising career (ninth movement).

Bach scholars have speculated widely as to the identity of the bride and groom for whose wedding the cantata was destined. Bach edited the parts of the cantata with remarkable care – also a copy that may have been intended for the couple in question, containing the vocal line and basso continuo, beautifully hand-written, raising the suspicion that the occasion was a wedding in Bach's own circle of friends. Marriages in 1742 and 1744 involving the Bose family – Leipzig patricians who were linked with Bach's family not only by friendship but also by godparenthood – were considered, but more recent research into the source

materials dated the work precisely to 1741. To which couple might the work have been addressed in 1741, therefore? One possibility is the Berlin court doctor, Dr. Georg Ernst Stahl the younger (1713-1772), who married Johanna Elisabeth Schrader (1725-1763), the daughter of a Berlin court apothecary, on 19th September 1741. Stahl was on good terms with Carl Philipp Emanuel Bach and apparently also with Wilhelm Friedemann, who dedicated his first published keyboard sonata to him in 1744. Johann Sebastian Bach had been in Berlin in the summer of 1741 and had stayed at Stahl's house. It is easy to imagine that the cantata could have been a token of his gratitude for his host, that could have been performed at the ceremonies under the direction of Bach's son Carl Philipp Emanuel. A striking line of text in the ninth movement also suggests Stahl as a possible recipient: 'Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein' ('Thy fame will like a diamond-stone, yea, like the hardest steel steadfast endure' ['Stahl=steel]).

The secret of the cantata's reusability lies in the generalized nature of its content: it is about music, about the eternal theme of the power of musical sounds: their ability to beguile and bewitch, to invigorate and to comfort, to refresh and to encourage, but also about those who are contemptuous of music (whose views, unsurprisingly, are contradicted). Only at the end does it allude to the recipient of the cantata, the connoisseur and patron of music, who cannot be praised enough and who deserves all our good wishes. For its application as wedding music the recitative texts were rewritten and, where necessary, recomposed. In the case of the aria texts, however, only minor adjustments were normally necessary; at any rate the metre and rhyme schemes were retained, so the music could remain unchanged. In addition, a reference to the new function (if a rather forced one) was created by posing the question in the text of whether music is compatible with the love of a young married couple.

In the five arias, Bach has aimed for to the greatest variety both of expression and of instrumentation. The first aria (second movement) stands for 'beseelte Lieder' ('lively anthems'), the second (fourth movement) for 'matte Töne' ('notes so weary') but also for 'Harmonie' ('harmony'), expressed in full-toned parallel thirds and sixths. The third aria, 'Schweigt, ihr Flöten' ('Hush, ye flutes now'; sixth movement), represents of a paradox: the flute duly falls silent repeatedly, but becomes all the more animated in the interludes. The folk-like aria 'Großer Gönner, dein Vergnügen' ('Mighty patron, thy diversion'; eighth movement) follows, in the manner of a stylized polonaise, a dance pattern imported from

Slavic folk music, which was then enjoying great popularity in Saxony, where the rulers were bound to the Polish royal family. In the hymn-like final aria, 'Seid beglückt, edle beide' ('Live in bliss, noble couple'; tenth movement), Bach also gives some of the instruments – the flute, *oboe d'amore* and first violin – the opportunity to take on a soloistic rôle alongside the soprano.

Schweigt stille, plaudert nicht (*Be quiet, chatter not*; BWV 211), the so-called 'coffee cantata', is by some margin the most popular of Bach's secular cantatas. The witty text is by his Leipzig 'poet in residence', Christian Friedrich Henrici (alias Picander, 1700-1764), who published the libretto in the third part of his collection *Ernst-, Schertzhafte und Satyrische Gedichte* (*Serious, Amusing and Satirical Poems*). Bach's composition probably dates from 1734. The work is a little 'dramma per musica', the plot of which makes satirical reference to the drinking of coffee, a practice that had been popular since the late seventeenth century. The origins of the cantata seem to be associated with this specific content: it is assumed that Bach wrote the work for a performance either in the Zimmermann Coffee House or in its coffee garden. The premises of the Leipzig coffee-house proprietor Gottfried Zimmermann also served as a concert venue, and since 1929 Bach had made regular weekly appearances there with his Collegium musicum.

The plot of this little family comedy is almost self-explanatory: the daughter, Liesgen, is an enthusiastic coffee drinker who does not want to give up her passion at any cost. The father, Schlendrian, refuses to drink coffee and attempts in vain, using all kinds of threat, to prevent his daughter from indulging. Finally, however, he works out a cunning plan and promises to find her a husband if she renounces coffee – and, indeed, she agrees to the deal. But she employs a trick of her own: Liesgen secretly lets it be known that she will only entertain a suitor who is prepared to allow her to drink coffee. Overall, the conclusion 'Die Katze lässt das Mäusen nicht' ('A cat its mousing never quits') seems to mean that all the paternal education has been in vain: everything will remain as it was, and Liesgen – like her mother and grandmother – will soon be eagerly consuming her coffee again.

Bach set the libretto to music with a sure sense of the effect it would have upon the audience. The recitative-like dialogues are lively and articulated; the arias characterize the people and situations with unerring accuracy: the resigned ranting of the father in the first aria (second movement), the capricious daughter in her solo 'Ei! wie schmeckt der Coffee süße'

(‘Ah! How sweet the coffee’s taste is’; fourth movement) introduced by the flute in the style of a minuet. In Schlendrian’s second aria, ‘Mädchen, die von harten Sinnen’ (‘Maidens who are steely-hearted’; sixth movement), with a melodically bizarre and persistently recurring *basso ostinato* theme that is shot through with chromaticism, the expression of stubbornness is combined with that of lamentation. Liesgen’s second aria, ‘Heute noch’ (‘This day, still’; eighth movement), a charmingly animated siciliano, is filled with writing that conveys naïve effusiveness.

At the end we find the tercet about the girls who remain ‘coffee sisters’. Bach knew what he owed his audience, and wrote a movement that is lively and easily understood. The theme, heard in association with the words ‘Die Katze lässt das Mäusen nicht’ (‘A cat its mousing never quits’), at times virtuosically from the flute and repeatedly from the other instruments, leaves an indelible impression on the listener. Many members of Bach’s audience in Leipzig must have hummed it on their way home from the Zimmermann Coffee House and wondered if the Thomaskantor might possibly be secretly concealing the soul of an opera composer.

© *Klaus Hofmann 2004*

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

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

In addition to a busy schedule of concerts within Japan, the ensemble also gives frequent performances overseas. Since appearing in 1997 at the St. Florent-le-Vieil Music Festival,

the ensemble has been making regular appearances at music festivals in Israel and throughout Europe. During the Bach Year in 2000, the ensemble was invited to appear at the Santiago Music Festival in Spain, the Leipzig Bach Music Festival in Germany and the Melbourne Music Festival in Australia. Its performances on all these occasions were highly successful and were regarded as the high points of these festivals. In Japan, the ensemble appeared as the main artists in the 'Bach 2000' series at the Suntory Hall in Tokyo.

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

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

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

Carolyn Sampson comes from Bedford, England and read music at the University of Birmingham. A stylish interpreter of the baroque and classical masters, she regularly appears with many of the most respected period instrument groups and conductors including the Orchestra of the Age of Enlightenment, The King's Consort, the Freiburg Baroque Orchestra, The Sixteen, the English Concert, the Gabrieli Consort, the Ensemble Baroque de Li-moges, Il Giardino Armonico, the Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Harry Christophers, Trevor Pinnock, Masaaki Suzuki, Emmanuelle Haïm, Paul McCreech, Christophe Coin and Giovanni Antonini. Modern orchestras and choirs with whom she performs include the Orchestre des Champs Elysées, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Hallé Orchestra, the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and the RIAS Kammerchor, her repertoire including Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert and Stravinsky. She recently sang Pamina (*The Magic Flute*) with English National Opera. Other opera projects include the title rôle of Handel's *Semele* (English National Opera), Asteria (*Tamerlano*) with Le Concert d'Astrée and Susanna (*The Marriage of Figaro*) for Opéra de Montpellier.

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

After leaving school, **Stephan Schreckenberger** initially studied musical education at the Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. After this, he began his singing studies under Annemarie Grünewald in Heidelberg, graduating three years later. He continued to study privately under Ernst Gerold Schramm (Berlin) and Karl-Heinz Jarius (Frankfurt am Main). Since 1988 Stephen Schreckenberger has been a free-lance concert, recital and opera singer. Since 1989 he has been a member of the vocal ensemble Cantus Cölln under the direction of Konrad Junghänel. He works with renowned conductors such as Masaaki Suzuki, Jordi Savall and Sigiswald Kuijken as well as with composers including Karlheinz Stockhausen, György Ligeti and Arvo Pärt. In recent years numerous radio recordings have contributed to his international reputation. He has undertaken concert tours all over Europe, in Canada, North and South America and to North Africa, Indonesia, Japan and Australia. Apart from working as a singer, Stephan Schreckenberger devotes himself to musical education; since 2001 he has been a lecturer in singing (also ensemble singing) at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. This work as an educator has given rise to Musical Lingua, an ensemble of vocal soloists.

Die beiden auf dieser CD vereinigten Vokalwerke Johann Sebastian Bachs gehören als weltliche Kantaten einem Bereich des Bachschen Schaffens an, der sich quantitativ zwar mit dem gewaltigen Korpus der fast 200 Kirchenkantaten nicht messen kann, ihm aber in seinem künstlerischen Rang in nichts nachsteht. Der überlieferte Bestand beläuft sich auf wenig mehr als zwanzig Werke. Darüber hinaus lassen sich, zum Teil anhand der erhalten gebliebenen Texte, fast dreißig Kantaten als verloren nachweisen. Tatsächlich dürften die Überlieferungsverluste jedoch sehr viel höher zu veranschlagen sein.

Eine Eigentümlichkeit des weltlichen Kantatenbestandes ist, dass es sich dabei fast ausnahmslos um Auftrags- und Gelegenheitswerke handelt, bestellt, gedichtet und komponiert für ein herausragendes, festlich begangenes Ereignis des familiären, gesellschaftlichen, akademischen oder politischen Lebens, für eine Hochzeit beispielsweise, für eine bürgerliche oder höfische Geburtstagsfeier, eine akademische Festveranstaltung oder eine Fürstenhuldigung. Die Kantaten spiegeln ihren Zweck meist in aller Deutlichkeit, sind vor allem textlich ganz auf ihn zugeschnitten, und dieses Sich-Einlassen von Text und Musik auf die konkrete Situation war in den Augen der Zeit eine der durchaus erwünschten und selbstverständlichen Qualitäten. Denn Sinn und Aufgabe eines solchen Gelegenheitswerks war es gerade, den als bedeutsam empfundenen Gegenwarts Augenblick festlich zu überhöhen, indem es ihn mit den Mitteln der Kunst widerspiegelte, adelte, ihm Größe verlieh und ihm etwas von seiner Flüchtigkeit und Vergänglichkeit nahm.

Die Ausrichtung des Textes auf den jeweiligen Festanlass hatte zur Folge, dass – anders als bei Kirchenmusik – an eine Wiederaufführung bei anderer Gelegenheit kaum zu denken war. Gewöhnlich wurde das Werk nach dem Fest, für das es entstanden war, beiseite gelegt, und damit war in vielen Fällen sein Schicksal besiegelt. Vieles ist so verloren gegangen – aber zum Glück nicht alles: Bach selbst hat seine weltlichen Werke offenbar ebenso sorgsam aufbewahrt wie seine geistlichen und war darauf bedacht, sie nach Möglichkeit in veränderter Form ganz oder teilweise weiterzuverwenden. Vieles aus seinen Gelegenheitswerken ist auf diese Weise im sogenannten Parodieverfahren mit einem neu gedichteten Text in seine Kirchenmusik übergegangen – bekannte Beispiele hierfür bietet das *Weihnachtsoratorium* – oder aber auch in andere weltliche Kantaten übernommen worden. In einzelnen Fällen konnte Bach weltliche Kantaten mit verhältnismäßig kleinen Eingriffen in den Text, etwa indem er den Namen des ursprünglichen durch den des neuen Widmungsträgers er-

setzte, als Ganzes einem neuen Zweck zuführen, verschiedentlich genügte es, Teile des Textes umzudichten, wobei gewöhnlich die Rezitative stärker betroffen waren und dann neu komponiert wurden, die Arien aber musikalisch unverändert beibehalten werden konnten.

Die Kantate *O holder Tag, erwünschte Zeit* (BWV 210) bietet geradezu ein Musterbeispiel für Bachs Praxis der Wiederverwendung eines Gelegenheitswerks. Es scheint, dass Bach die Kantate nicht weniger als fünfmal in mehr oder weniger abgewandelter Form zu unterschiedlichen Anlässen verwendet hat. Die erste Fassung aus der Zeit vor 1729 ist nicht mehr in Quellen oder Dokumenten, sondern nur noch hypothetisch erschließbar als gemeinsamer Ausgangspunkt der späteren Bearbeitungen einschließlich der Parodiefassung einer Arie (des Urbilds von Satz 8 unserer Kantate), die mit neuem Text 1737 in der Huldigungsmusik „Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen“ (BWV 30a) wiederkehrt. Dokument einer dreifachen Wiederverwendung des verschollenen Originalwerks ist eine einzelne Stimme für den Solosopran, die drei Textfassungen einer Kantate mit den Anfangsworten „O angenehme Melodei“ (BWV 210a) erkennen lässt. Die älteste Textschicht, bei der Namen und Anreden später radiert und überschrieben worden sind, hat der Bach-Forschung lange Rätsel aufgegeben, bis vor etwa zehn Jahren ein Textdruck bekannt wurde, der zweifelsfrei eine Leipziger Aufführung der Kantate zu Ehren und in Anwesenheit des Herzogs Christian von Sachsen-Weissenfels am 12. Januar 1729 belegt. Sein Name also war später in der Sopranstimme gelöscht worden. Die Überschreibungen dieser Stellen aber dokumentieren eine Aufführung zu Ehren des Leipziger Stadtkommandanten Joachim Friedrich Graf von Flemming, die, da er am 11. Oktober 1740 starb, spätestens an seinem 75. Geburtstag am 25. August 1740 stattgefunden haben muss. Weitere Textkorrekturen, mit Löschung aller Adelspersonen gebührenden Anreden, deuten auf eine spätere Aufführung zu Ehren von nicht näher bestimmbar, aber offenbar bürgerlichen „Gönnern“ der Musik.

In der Fassung, die auf unserer CD erklingt und die als einzige vollständig überliefert ist, erscheint die Kantate mit allerhand Textretuschen als Hochzeitsmusik für ein Brautpaar, das nirgends ausdrücklich näher bezeichnet ist und von dem man aus dem Kantatentext nur erfährt, dass der Bräutigam ein „großer Gönner“ der Musik war, über „Weisheitsschätze“ – also wohl über akademische Bildung – verfügte (Satz 8) und anscheinend am Anfang einer vielversprechenden Laufbahn stand (Satz 9).

Die Bach-Forschung hat sich allerhand Gedanken darüber gemacht, welchem Brautpaar

die Kantate gegolten haben mag. Bach hat die Stimmen der Kantate bemerkenswert sorgfältig redigiert, auch ein möglicherweise für das Brautpaar bestimmtes Exemplar, das Singstimme und Basso continuo enthält, in ausgesprochener Schönschrift selbst angefertigt, so dass der Gedanke an die Bestimmung für eine Hochzeit in seinem Freundeskreis besonders nahe liegt. Eheschließungen in der mit Bach freundschaftlich und durch Patenschaften verbundenen Leipziger Patrizierfamilie Bose in den Jahren 1742 und 1744 wurden in Betracht gezogen, doch begrenzt nach neueren Untersuchungen der Quellenbefund die Entstehung auf 1741. Welches Brautpaar also könnte 1741 Adressat der Kantate gewesen sein? Der Blick richtet sich auf den Berliner Hofarzt Dr. Georg Ernst Stahl jun. (1713-1772), der am 19. September 1741 Johanna Elisabeth Schrader (1725-1763), die Tochter eines Berliner Hofapothekers, ehelichte. Stahl war mit dem am Berliner Hof wirkenden Carl Philipp Emanuel Bach und anscheinend auch mit Wilhelm Friedemann, der ihm 1744 seine erste gedruckte Klaviersonate widmete, befreundet. Johann Sebastian Bach war im Sommer 1741 in Berlin gewesen und hatte damals bei Stahl gewohnt. Man kann sich gut vorstellen, dass die Kantate als ein Zeichen des Dankes an den Gastgeber gedacht war und unter Leitung des Sohnes Carl Philipp Emanuel bei der Festlichkeit aufgeführt wurde. Auf Stahl als Empfänger könnte schließlich auch jene auffällige Wendung im Text des 9. Satzes deuten, in der es heißt: „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“.

Das Geheimnis der Wiederverwendbarkeit der Kantate liegt in der Allgemeinheit ihres Inhalts: Es geht um Musik, um das uralte Thema der Macht der Töne, ihrer Fähigkeit, die Menschen zu betören und zu bezaubern, zu kräftigen und zu trösten, zu erfrischen und zu ermutigen, aber auch um die Verächter der Musik, denen natürlich widersprochen wird, und erst am Schluss geht es um den Adressaten der Kantate, den Kenner und Gönner der Kunst, den man gar nicht genug rühmen kann und dem alle guten Wünsche gelten. Für die Verwendung als Hochzeitsmusik wurden die Rezitative umgedichtet und, soweit erforderlich, neu komponiert; bei den Arientexten dagegen wurden überwiegend nur kleinere Retuschen vorgenommen, in jedem Falle aber wurden Versmaß und Reimschema beibehalten, so dass die Musik unverändert bleiben konnte. Zudem wurde, wenn auch ein wenig künstlich, ein inhaltlicher Bezug auf den neuen Anlass damit hergestellt, dass im Text die Frage aufgeworfen wird, ob die Musik sich denn mit der Verliebtheit der jungen Eheleute vertrage.

Bach hat bei den fünf Arien auf größtmögliche Vielfalt im Ausdruck wie auch in der

instrumentalen Besetzung geachtet. Die erste Arie (Satz 2) steht für „beseelte Lieder“, die zweite (Satz 4) für „matte Töne“, aber auch für „Harmonie“, ausgedrückt in klangsatten Terz- und Sextparallelen. Die dritte Arie, „Schweigt, ihr Flöten“ (Satz 6), ist Darstellung einer Gegenposition; prompt verstummt die Flöte immer wieder, lebt sich aber um so mehr in den Zwischenspielen aus. Die folkloristisch getönte Arie „Großer Gönner, dein Vergnügen“ (Satz 8) folgt als stilisierte Polonaise dem Muster eines Tanzes, der sich in Sachsen, dessen Herrscherhaus damals in Personalunion mit der polnischen Königskrone verbunden war, als „Import“ aus der slawischen Volksmusik großer Popularität erfreute. In der hymnischen Schlussarie „Seid beglückt, edle beide“ (Satz 10) gibt Bach auch den Instrumenten, der Querflöte, der Oboe d’amore und der 1. Violine, noch einmal reichlich Gelegenheit, neben dem Solosopran konzertierend hervorzutreten.

Schweigt stille, plaudert nicht (BWV 211), die sogenannte „Kaffeekantate“, ist seit langem die populärste unter Bachs weltlichen Kantaten. Der launige Text stammt aus der Feder seines Leipziger Hausdichters Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700-1764), der das Libretto 1732 im 3. Teil seiner Sammlung *Ernst-, Schertzhafte und Satyrische Gedichte* veröffentlichte. Bachs Komposition ist wahrscheinlich 1734 entstanden. Das Werk ist ein kleines „Dramma per musica“, dessen Handlung satirisch an die seit dem späten 17. Jahrhundert sich verbreitende Gewohnheit des Kaffeetrinkens anknüpft. Die Entstehung der Kantate scheint mit diesem speziellen Inhalt zusammenzuhängen: Es wird angenommen, dass Bach das Werk für eine Aufführung im sogenannten „Zimmermannischen Coffee-Hauß“ oder in dem zugehörigen Kaffeegarten geschaffen hat. Die Räumlichkeiten des Leipziger Cafétiers Gottfried Zimmermann nämlich dienten zugleich für Konzerte, und hier trat Bach seit 1729 regelmäßig einmal wöchentlich mit seinem Collegium musicum auf.

Die Handlung der kleinen Familienkomödie erklärt sich fast von selbst: Tochter Liesgen ist begeisterte Kaffeetrinkerin und will um keinen Preis von dieser Leidenschaft lassen. Vater Schlendrian aber lehnt das Kaffeetrinken ab und versucht vergeblich, sie mit allerhand Drohungen davon abzubringen. Endlich aber verfällt er auf eine List und verspricht, ihr einen Ehemann zu suchen, sofern sie nur vom Kaffee ablasse – und wahrhaftig, auf diesen Handel lässt sie sich ein. Doch List wider List: Liesgen lässt heimlich verbreiten, dass sie nur einen Freier erhören werde, der bereit ist, ihr das Kaffeetrinken zu erlauben. Den Beschluss bildet das Fazit „Die Katze lässt das Mäusen nicht“, will sagen: alle väterliche Päda-

gogik war umsonst, alles bleibt, wie es ist, und Liesgen wird, wie schon die Mutter und die Großmutter, bald fleißig weiter ihren Kaffee trinken.

Bach hat das Libretto mit sicherem Sinn für Publikumswirkung in Musik gesetzt. Die rezitativischen Dialoge sind lebhaft und pointiert, die Arien charakterisieren vom ersten Takt an treffsicher Person und Situation: den polternd-resignierenden Vater in der ersten Arie (Satz 2), die kapriziöse Tochter in ihrem von der Flöte im Menuettschritt angeführten Solo „Ei! wie schmeckt der Coffee süße“ (Satz 4). In Schlendrians zweiter Arie, „Mädchen, die von harten Sinnen“ (Satz 6), mischt sich in einem melodisch bizarren, von Chromatik durchsetzten und beharrlich wiederkehrenden Basso-ostinato-Thema der Ausdruck von Starrsinn mit dem der Klage. Liesgens zweite Arie aber, „Heute noch“ (Satz 8), ein anmutig beschwingtes Siciliano, ist erfüllt von naiv-schwärmerischen Tönen.

Am Schluss steht das Terzett von den Jungfern, die „Coffeeschwestern“ bleiben. Bach weiß, was er seinen Hörern schuldig ist, und schreibt eine leichtfassliche, schwungvolle Musik. Das Thema, das sich mit den Worten „Die Katze lässt das Mäusen nicht“ verbindet, erklingt, teils von der Flöte virtuos umspielt, immer wieder auch in den Instrumenten und prägt sich dem Hörer unvergesslich ein. Manch einer von Bachs Leipziger Zuhörern mag es noch auf dem Heimweg vom Zimmermannschen Kaffeehaus vor sich hingesummt und sich gefragt haben, ob an dem Thomaskantor nicht womöglich überhaupt ein Opernkomponist verlorengegangen sei.

© *Klaus Hofmann 2004*

Das 1990 von Masaaki Suzuki gegründete **Bach Collegium Japan** besteht aus Chor und Orchester; letzteres vereinigt Japans führende Spezialisten der historischen Aufführungspraxis. Das Ensemble hat sich möglichst ideale Aufführungen der religiösen Musik des Barock – insbesondere der Musik Bachs – sowie die Verbreitung dieser Musik zum Ziel gesetzt. Alle Anstrengungen werden unternommen, um der Aufführungspraxis derjenigen Zeit zu entsprechen, aus der die jeweilige Musik stammt; das Orchester verwendet für jedes Programm die angemessenste Instrumentation und bemüht sich, die tonale Qualität zu evolvieren, die die Barockzeit kennzeichnete, während der Chor einen klaren, dramatisch-expressiven Stil verfolgt, der die Wortnuancen der deutschen Sprache betont.

Das Ensemble erlebte sein Debüt im April 1990; seit 1992 hat es regelmäßige Konzerte mit

Bachs Kirchenkantaten in der Casals Hall in Tokyo und der Kapelle der Kobe Shoin Frauen-Universität gegeben. 1997 verlegte das Ensemble seine Operationsbasis in die Kioi Hall und 1998 in die Tokyo Opera City Concert Hall, wo es jetzt regelmäßige Konzerte präsentiert.

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

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

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in der Abteilung für Alte Musik unter der Leitung von Motoko Nabeshima. 1979 ging er zur Sweelinck Akademie nach Amsterdam, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit einem Solistendiplom ab. Anschließend begann er von Japan aus eine Solistenkarriere, die zu häufigen Verpflichtungen nach Europa und zu jährlichen Konzerttourneen durch die Niederlande, Deutschland und Frankreich führte. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig außerordentlicher Professor an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Im Jahr 2001 erhielt er das „Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland“.

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

Carolyn Sampson stammt aus Bedford in England und studierte Musik an der University of Birmingham. Die stilgewandte Interpretin barocker und klassischer Meister tritt regelmäßig mit den bedeutendsten Ensembles und Dirigenten für Alte Musik auf, u.a. mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, The King's Consort, dem Freiburger Barockorchester, The Sixteen, dem English Concert, dem Gabrieli Consort, dem Ensemble Baroque de Limoges, Il Giardino Armonico, dem Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Harry Christophers, Trevor Pinnock, Masaaki Suzuki, Emmanuelle Haïm, Paul McCreesh, Christophe Coin und Giovanni Antonini. Zu den modernen Orchestern und Chören, mit denen sie konzertiert, zählen das Orchestre des Champs Elysées, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Hallé Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und der RIAS Kammerchor; hierbei gehören Werke von Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert und Strawinsky zu ihrem Repertoire. In jüngerer Zeit sang sie die Pamina (*Die Zauberflöte*) an der English National Opera. Andere Opernprojekte sind Händels *Semele* an der English National Opera sowie Asteria (*Tamerlano*) mit Le Concert d'Astrée und Susanna (*Die Hochzeit des Figaro*) an der Opéra de Montpellier.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. An derselben Universität arbeitet er derzeit an seiner Doktorarbeit. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später sang er den Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden sehr positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegridolfo 1993 teil und studierte bei Gustav Kuhn und Renato Bruson, die ihn beide hoch schätzten und ihn einluden, bei Konzerten und Vorstellungen mitzuwirken. Er ist auch Mitglied der von Gustav Kuhn organisierten Accademia di Montegridolfo in Italien. Neben seiner Opern-

karriere ist Sakurada auch als Oratoriensolist tätig, u.a. als Evangelist in Bachs *Johannespassion*, in Händels *Der Messias* und Mozarts *Requiem*. Seine bemerkenswerten Interpretationen in jüngster Zeit als Solist mit dem Bach Collegium Japan erregten besonderes Aufsehen. Makoto Sakurada studierte bei Tadahiko Hirono. Er ist Mitglied des Bach Collegium Japan und der Nikikai-Oper.

Stephan Schreckenberger studierte nach dem Abitur zunächst Schulmusik an der Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Nach dem Examen begann er sein Gesangsstudium in Heidelberg bei Prof. Annemarie Grünewald und legte nach drei Jahren die künstlerische Reifeprüfung ab. Es folgten private Studien bei Ernst Gerold Schramm (Berlin) und Karl-Heinz Jarius (Frankfurt am Main). Stephan Schreckenberger arbeitet seit 1988 als freiberuflicher Konzert-, Lied- und Opernsänger. Seit 1989 ist er Mitglied des solistisch besetzten Vokalensembles Cantus Cölln unter Leitung von Konrad Junghänel. Er arbeitete sowohl mit namhaften Dirigenten wie Masaaki Suzuki, Jordi Savall und Sigiswald Kuijken zusammen als auch mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Arvo Pärt. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen machten ihn in den letzten Jahren international bekannt. Konzertreisen führten ihn ins gesamteuropäische Ausland, nach Kanada, Nord- und Südamerika sowie nach Nordafrika, Indonesien, Japan und Australien. Über seine Arbeit als Sänger hinaus widmet sich Stephan Schreckenberger der Gesangspädagogik und ist seit 2001 Dozent für Gesang und Ensemblesingen an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Aus dieser gesangspädagogischen Arbeit entstand das solistisch besetzte Vokalensemble Musica Lingua.

Les deux œuvres vocales de Johann Sebastian Bach que l'on retrouve sur cet enregistrement appartiennent au genre de la cantate profane. Celui-ci, au sein de la production de Bach, ne peut certes pas se mesurer, quantitativement parlant, aux quelque deux cents cantates religieuses mais ne leur cède en rien sur le plan artistique. Le nombre d'œuvres relevant de ce genre qui nous sont parvenues s'élève à un peu plus de vingt. On sait cependant, notamment grâce aux livrets qui existent encore aujourd'hui, que près de trente autres œuvres de ce type ont été perdues. Il demeure que les pertes réelles survenues au cours de l'histoire sont cependant probablement beaucoup plus considérables que ce que l'on croit.

L'une des caractéristiques de ces cantates profanes est qu'elles sont, presque sans exception, soit le résultat d'une commande, soit des œuvres de circonstance, commandées, rédigées et composées pour un événement exceptionnel de la vie familiale, sociale, académique ou politique – un mariage par exemple –, pour l'anniversaire d'un membre de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, une fête académique ou un hommage à un prince. Ces cantates révèlent la plupart du temps leur raison d'être de manière très évidente et sont, avant tout, confectionnées sur mesure pour l'événement qu'elles célèbrent. L'ajustement parfait du texte et de la musique soulignant un événement précis était à l'époque l'une des qualités les plus souhaitées et devait aller de soi. La signification et le but d'une telle œuvre de circonstance étaient justement de dépasser en solennité la signification perçue de l'instant présent en lui conférant au moyen de l'art, une noblesse, une grandeur tout en lui enlevant quelque peu de son caractère volatil et éphémère.

L'organisation du texte en fonction de l'événement souligné avait pour effet que – contrairement à la musique religieuse – une reprise ultérieure à une autre occasion n'était que peu envisageable. La plupart du temps, l'œuvre, sitôt que la fête pour laquelle elle avait été prévue était terminée, était rangée et ainsi son destin, dans la majeure partie des cas, scellé. C'est de cette manière que plusieurs de ces œuvres ont été perdues mais, par chance, pas toutes : Bach lui-même a rangé ses cantates profanes avec autant de soins que ses œuvres religieuses et a veillé à les réutiliser, le besoin étant, avec des modifications, soit au complet, soit en partie. C'est ainsi que plusieurs de ces œuvres de circonstances ont été réutilisées dans sa musique religieuse, sous forme de parodies avec un nouveau texte, le meilleur exemple étant son *Oratorio de Noël*, ou dans d'autres cantates profanes. Dans certains cas, Bach a réutilisé en entier ses cantates profanes après avoir apporté quelques modifications

aux textes afin de les rendre idoines comme par exemple en changeant le nom du dédicataire original pour le nouveau. En d'autres occasions, il ne suffisait que de modifier certaines parties du texte, les récitatifs étant particulièrement concernés et devaient ainsi être composés à nouveau, alors que les arias demeuraient inchangés au point de vue musical.

La cantate *O holder Tag, erwünschte Zeit* [*Ô heureux jour, temps bienvenu*] (BWV 210) constitue un exemple parfait de l'art de la réutilisation d'une œuvre de circonstance chez Bach. Il semble que Bach ait utilisé cette cantate pas moins de cinq fois à différentes occasions après avoir apporté des modifications plus ou moins importantes. La première version qui date d'avant 1729 n'est pas attestée par des sources ou des documents mais on s'entend généralement sur l'origine commune d'arrangements ultérieurs comprenant la version parodique d'un air (la forme originale du huitième mouvement de cette cantate) qui reviendra avec un nouveau texte en 1737 dans la musique de célébration « Angenehmes Wiederau, freue dich in deine Auen » [Agréable Wiederau, rejouis-toi dans ta prairie] (BWV 30a). Des documents confirment l'existence de trois autres réutilisations de la cantate originale perdue avec une seule partie de soprano pour trois autres versions du texte dans des cantates débutants avec les mots de « O angenehme Melodei » [*Ô agréable mélodie*] (BWV 210a). La « couche initiale » du texte où apparaissent les noms et les formules d'allocation qui ont été rayés et remplacés a longtemps constitué une énigme pour les exégètes de l'œuvre de Bach jusqu'à ce qu'un document imprimé, rendu public il y a une dizaine d'années, confirme sans l'ombre d'un doute l'exécution de cette cantate en l'honneur et en présence du duc Christian von Sachsen-Weissenfels, le 12 janvier 1729. Son nom a plus tard été effacé de la partie de soprano. Le nom qui l'a remplacé atteste d'une exécution en l'honneur du commandant de la ville de Leipzig, Joachim Friedrich, comte de Flemming qui, puisque celui-ci est décédé le 11 octobre 1740, a dû avoir lieu au plus tard à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire le 25 août 1740. D'autres modifications apportées au texte, avec l'élimination de toutes les formules de politesse séant aux aristocrates, laissent supposer qu'une autre exécution de l'œuvre a eu lieu en l'honneur d'une personne que l'on ne peut identifier mais qui était manifestement un protecteur de la musique issu de la bourgeoisie.

La version sur cet enregistrement, la seule qui nous soit parvenue dans son intégralité, comporte une multitude de retouches apportées au texte et se destinait à un mariage dont les protagonistes n'apparaissent nulle part clairement identifiés si ce n'est, si on se fie au texte

de la cantate, que le marié est un « grand protecteur » de la musique, disposant d'un « trésor de savoir » (« Weisheitsschätze ») ainsi que d'une éducation académique (huitième mouvement) et qui est, apparemment, à l'aube d'une carrière prometteuse (neuvième mouvement).

Les chercheurs spécialisés ont élaboré toutes sortes de théories sur l'identité des mariés auxquels cette cantate se destinait. Bach a porté une attention particulière à la graphie des parties vocales de la cantate, probablement l'exemplaire de la partition qui se destinait tout spécialement aux mariés et qui contient les parties vocales et la basse continue rédigées avec une écriture particulièrement soignée, ce qui laisse fortement croire qu'elle se destinait à un mariage d'amis particulièrement proches au sein de son cercle d'amis. Les célébrations de mariage dans la famille patricienne leipzigoise Bose, unie à Bach par des liens d'amitié et de parrainage entre les années 1742 et 1744, ont été étudiées mais de récents examens des sources ont concentré les recherches sur l'année 1741. Quel couple pouvait donc en 1741 être le destinataire de cette cantate ? Notre regard se tourne vers le médecin berlinois de la cour Georg Ernst Stahl fils (1713-1772) qui, le 19 septembre 1741, a épousé Johanna Elisabeth Schrader (1725-1763), de la famille d'un pharmacien de la cour, également berlinois. Stahl avait des liens d'amitiés à la cours de Berlin avec Carl Philipp Emanuel Bach et, apparemment, avec Wilhelm Friedemann qui lui dédicacera en 1744 sa première sonate imprimée. Johann Sebastian Bach était allé à Berlin à l'été 1741 et avait alors séjourné chez Stahl. On peut donc facilement envisager que la cantate était un cadeau de remerciement pour l'hôte et qu'elle a été créée à la fête par le fils du compositeur, Carl Philipp Emanuel. On peut également pencher pour Stahl comme dédicataire de la cantate en raison de ce passage dans le texte du neuvième mouvement où il est dit : « Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein » [Ta gloire sera durable comme un diamant, oui, comme un dur acier] (Stahl = acier).

Le secret de la réutilisation possible de cette cantate tient dans le caractère général du contenu du texte : on y parle de musique, de l'éternel sujet du pouvoir de la musique, de sa faculté de séduire les humains mais aussi de ceux qui détestent la musique et qui s'y opposent et ce n'est qu'à la fin de l'œuvre que sont évoqués les dédicataires de la cantate, ces connaisseurs et protecteurs de la musique dont on ne fera jamais assez l'éloge à qui l'on adresse les meilleurs vœux. Pour son emploi à l'occasion d'un mariage, les récitatifs ont été écrits à nouveau et, jusqu'à un certain point, recomposés. Dans le cas des arias cependant,

seules quelques retouches ont été effectuées mais les valeurs métriques et l'organisation des rimes ont été laissées telles quelles, permettant ainsi à la musique de demeurer inchangée. De plus, même si cet aspect peut sembler un peu artificiel, un élément a été ajouté au contenu se rapportant à la nouvelle occasion : dans le livret, on pose la question à savoir si la musique est en harmonie avec l'amour des jeunes mariés.

Dans les cinq arias, Bach a porté un soin particulier à déployer la plus grande palette possible d'émotions ainsi qu'à l'organisation de la formation instrumentale. Le premier aria (second mouvement) évoque les « chants animés », le second (quatrième mouvement) les « notes faibles » mais aussi l'« harmonie », exprimées par des mouvements parallèles de tierces et des sixtes pleines. Le troisième aria, « Schweigt, ihr Flöten » [Taisez-vous, les flûtes] (sixième mouvement) est la représentation d'un paradoxe : la flûte se tait sans cesse subitement mais reprend de plus belle dans les intermèdes. L'aria à l'allure folklorique, « Großer Gönner, dein Vergnügen » [Grand donateur, ton plaisir] (huitième mouvement) qui suit est une polonaise stylisée, le modèle d'une danse qui, dans la province de Saxe dont le souverain était lié à la couronne de Pologne, jouissait d'une grande popularité en tant qu'« importation » de la musique populaire slave. Dans l'aria conclusif, d'allure hymnique, « Seid beglückt, edle beide » [Sois heureux, noble couple] (dixième mouvement), Bach accorde aussi largement aux instruments (la flûte traversière, le hautbois d'amour et le premier violon) la possibilité de jouer un rôle concertant aux côtés de la voix de soprano.

Schweigt stille, plaudert nicht [Taisez-vous, ne parlez pas] (BWV 211), connue sous le nom de « Cantate du café », est depuis longtemps la plus populaire des cantates profanes de Bach. Le texte humoristique provient de la plume du poète de la cour de Leipzig, Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700-1764), qui a publié le libretto en 1732 dans la troisième partie de son recueil *Ernst-, Schertzhafte und Satyrische Gedichte* [Poèmes sérieux, amusants et satiriques]. Bach a probablement composé cette œuvre en 1734. La cantate est un court « Drama per musica » [Drame pour musique] dont l'intrigue évoque de manière satirique l'habitude largement répandue depuis la fin du dix-septième siècle de boire du café. L'origine même de cette cantate semble avoir un lien avec cette intrigue particulière : il est admis que Bach a composé l'œuvre pour une exécution au café Zimmermann ou dans le jardin attenant au café. Les locaux du cafetier leipzigois Gottfried Zimmermann servaient également de salle de concert et Bach se produisait une fois la semaine à la tête de son Collegium musicum.

L'intrigue de cette petite comédie familiale va presque de soi : la jeune Liesgen est une buveuse de café enthousiaste et refuse à tout prix de renoncer à sa passion. Son père, Schlendrian, s'oppose à la consommation de café et essaie en vain, malgré ses menaces, de la faire arrêter. Finalement il lui tend un piège et lui promet de lui trouver un époux si elle renonce à sa boisson favorite et elle accepte ce marché. Mais un piège en cache un autre : Liesgen fait savoir qu'elle n'épousera un prétendant que s'il lui laisse boire du café. La conclusion, illustrée par le proverbe : « qui a bu boira », prétend que malgré la pédagogie paternelle, les choses sont ce qu'elles sont et que Liesgen pourra, comme sa mère et sa grand-mère, bientôt retourner à sa passion du café.

Bach a organisé le livret avec un sens sûr de l'effet sur le public. Les dialogues des récitatifs sont vifs, les arias caractérisent dès leur première mesure les personnages concernés et les situations : le père bougon et résigné dans le premier aria (second mouvement), la fille capricieuse dans son aria solo introduit par la flûte dans un tempo de menuet « Ei ! wie schmeckt der Coffee süße » [Ah ! Que le café est doux] (quatrième mouvement). Dans le second aria de Schlendrian, « Mädchen, die von harten Sinnen » [Une fille à la tête dure] (sixième mouvement) une mélodie bizarre empreinte de chromatisme et un thème de basse obstiné revenant sans cesse de manière persistante représentant l'entêtement et la plainte s'entremêlent. Le second aria de Liesgen cependant, « Heute noch » [Aujourd'hui encore] (huitième mouvement), une charmante sicilienne, est remplie de sonorités naïves et rêveuses.

À la fin, on retrouve le trio de la vieille fille qui reste une « nonne du café ». Bach sait ce que ses auditeurs attendent et écrit une musique légère et pleine d'entrain. Le thème qui est associé aux mots « Die Katze lässt das Mäusen nicht » [Qui a bu boira] se fait entendre, parfois par la flûte virtuose, mais également toujours par les instruments et s'incruste dans l'esprit de l'auditeur. Plus d'un auditeur leipzigois de cette œuvre qui est rentré du café Zimmermann en chantonnant a dû se demander si avec le cantor de Saint-Thomas on n'avait peut être pas à vrai dire perdu un compositeur d'opéra.

© *Klaus Hofmann 2004*

Le **Collegium Bach du Japon** se compose d'un orchestre et d'un chœur mis sur pied en 1990 par Masaaki Suzuki. L'orchestre est formé des meilleurs musiciens spécialisés en interprétation sur des instruments d'époque. L'ensemble s'efforce de présenter des exécutions

tions idéales de la musique religieuse de l'époque baroque, surtout l'œuvre de Johann Sebastian Bach, et d'agrandir le public intéressé à cette musique. Tous les efforts sont faits pour suivre la pratique d'exécution de l'époque des œuvres ; l'orchestre choisit l'instrumentation la plus appropriée pour chaque programme et s'efforce de recréer la qualité sonore qui caractérisait l'ère baroque tandis que le chœur adopte un caractère expressif clair et dramatique qui renforce les nuances verbales de la langue allemande.

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

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

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

Masaaki Suzuki est né à Kobe et a commencé à se produire en tant qu'organiste à l'église à l'âge de 12 ans. Il a étudié la composition avec Akio Yashiro à l'Université Nationale des Beaux-Arts et Musique. Après l'obtention de son baccalauréat, il étudia l'orgue avec Tsuguo

Hirono. Il a aussi étudié le clavecin avec l'ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. Il se rendit à l'Académie Sweelinck à Amsterdam en 1979 pour étudier le clavecin avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee, obtenant un diplôme de soliste pour les deux instruments. Il commença ensuite à travailler comme soliste à partir de sa base au Japon, donnant de fréquents concerts en Europe et faisant des tournées annuelles, surtout aux Pays-Bas, en Allemagne et en France. Masaaki Suzuki est maintenant professeur associé à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo. Il a reçu en 2001 la Croix de Chevalier de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne.

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

Carolyn Sampson est née à Bedford en Angleterre et étudie la musique à l'Université de Birmingham. Élégante interprète des grands compositeurs de l'époque baroque et classique, elle se produit avec les meilleurs ensembles sur instruments anciens et les meilleurs chefs : l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le King's Consort, le Freiburg Baroque Orchestra, The Sixteen, l'English Concert, le Gabrieli Consort, l'Ensemble baroque de Limoges, Il Giardino Armonico, le Collegium Vocale Gent et Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Harry Christophers, Trevor Pinnock, Masaaki Suzuki, Emmanuelle Haïm, Paul McCreesh, Christophe Coin ainsi que Giovanni Antonini. Elle se produit également avec des orchestres modernes et des ensembles vocaux parmi lesquels on retrouve l'Orchestre des Champs Élysées, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre de Hallé, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool ainsi que le RIAS Kammechor et son répertoire comprend Brahms, Britten, Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Stravinsky. Elle a récemment chanté Pamina (*La flûte enchantée*) pour l'English National Opera. Parmi ses projets figurent le rôle-titre de l'opéra *Semele* de Haendel, toujours pour l'English National Opera, *Asteria (Tamerlano)* de Haendel) avec Le Concert d'Astrée et Susanna (*Les noces de Figaro*) à l'Opéra de Montpellier.

Makoto Sakurada, ténor, obtint sa maîtrise à l'Université Nationale de Tokyo des Beaux-Arts et de Musique en se spécialisant en musique vocale. Il y prépare maintenant un doctorat. En 1992, il fit ses débuts dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini dans une production de l'Opéra de l'Université ; il chanta ensuite le rôle de Roméo dans *Roméo et Juliette* de Gounod dans une production de l'Opéra de Tokyo. Ces prestations furent très bien reçues. Makoto Sakurada se rendit à l'Accademia di Montegridolfo grâce à l'aide du Suntory Hall à Tokyo en 1993 et il étudia avec Gustav Kuhn et Renato Bruson. Ceux-ci le tinrent en une telle estime qu'ils l'invitèrent à participer à leurs récitals et concerts. Il est aussi membre de l'Accademia di Montegridolfo en Italie organisée par Gustav Kuhn. En plus de sa carrière à l'opéra, Sakurada se produit comme soliste dans des oratorios. Son répertoire comprend l'évangéliste dans la *Passion selon saint Jean*, le *Messie* de Haendel, le *Requiem* de Mozart. Il retint l'attention grâce à des performances remarquables en tant que soliste avec le Collegium Bach du Japon. Makoto Sakurada a étudié avec Tadahiko Hirono. Il fait partie du Collegium Bach du Japon et de l'Opéra Nikikai.

Stephan Schreckenberger, après son baccalauréat, étudie la pédagogie musicale à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst [École de musique et des arts d'interprétation] de Francfort. Il travaille par la suite le chant à Heidelberg avec Annemarie Grünwald et obtient son diplôme après trois ans. Par la suite, il étudie en privé avec Ernst Gerold Schramm à Berlin et Karl-Heinz Jarius à Francfort. Stephan Schreckenberger travaille depuis 1988 en tant que chanteur indépendant. Depuis 1989, il est membre de l'ensemble vocal Cantus Cölln sous la direction de Konrad Junghänel. Il se produit également avec des chefs aussi importants que Masaaki Suzuki, Jordi Savall et Sigiswald Kuijken et travaille avec des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, Györgi Ligeti et Arvo Pärt. Il se fait connaître au niveau international par le biais de nombreux enregistrements radiophoniques et se produit dans toute l'Europe, en Amérique du Nord et du Sud ainsi qu'en Afrique du Nord, en Indonésie, au Japon et en Australie. En plus de son activité de chanteur, Stephan Schreckenberger enseigne également et est depuis 2001 professeur de chant et de chant choral à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort. Il fonde, dans le cadre de son activité pédagogique, l'ensemble vocal Musica Lingua.

O HOLDER TAG, ERWÜNSCHTE ZEIT, BWV 210

1. RECITATIVO *Sopran*

O holder Tag, erwünschte Zeit,
Willkommen, frohe Stunden!
Ihr bringt ein Fest, das uns erfreut.
Weg, Schwermut, weg, weg, Traurigkeit!
Der Himmel, welcher vor uns wachet,
Hat euch zu unsrer Lust gemachet:
Drum lasst uns fröhlich sein!
Wir sind von Gott darzu verbunden,
Uns mit den Frohen zu erfreun.

2. ARIA *Sopran*

Spieler, ihr beseelten Lieder,
Werfet die entzückte Brust
In die Ohnmacht sanfte nieder!
Aber durch der Saiten Lust
Stärket und erholt sie wieder!

3. RECITATIVO *Sopran*

Doch, haltet ein,
Ihr muntern Saiten;
Denn bei verliebten Eheleuten
Soll's stille sein.
Ihr harmoniert nicht mit der Liebe;
Denn eure angeborenen Triebe
Verleiten uns zur Eitelkeit,
Und dieses schickt sich nicht zur Zeit.
Ein frommes Ehepaar
Will lieber zu dem Dankaltar
Mit dem Gemüte treten
Und ein beseeltes Abba beten;
Es ist vielmehr im Geist bemüht
Und dichtet in der Brust ein angenehmes Lied.

4. ARIA *Sopran*

Ruhet hie, matte Töne,
Matte Töne, ruhet hie!
Eure zarte Harmonie

1. RECITATIVE *Soprano*

O lovely day, o hoped-for time,
Be welcome, happy moments!
Ye bring a feast of joy to us.
Hence, sorrow, hence, hence, sad despair!
For heaven, which is o'er us watching,
To tend to our delight hath made you:
So let us now rejoice!
We are by God to this commanded:
Amidst the joyful to rejoice.

2. ARIA *Soprano*

Play on, O ye lively anthems,
Cast down the enchanted breast
Into swooning, soft and gentle.
But employ the strings' delight
Strengthen and again revive them!

3. RECITATIVE *Soprano*

No, now desist,
Ye lively viols;
For all around this pair of lovers
Should quiet reign!
Your harmony suits not love's fondness;
For your inherent motive power
Misleadeth us to idleness,
And this doth not the time befit.
A godly wedding pair
Would rather with their grateful hearts
To the high altar venture
And there a heartfelt 'Abba' offer;
Their thoughts now to the soul belong
And fashion in their breast a most enchanting song.

4. ARIA *Soprano*

Rest ye here, notes so weary,
Notes so weary, rest ye here!
This your tender harmony

Ist vor die beglückte Eh'
Nicht die wahre Panacee.

5. RECITATIVO *Sopran*

So glaubt man denn, dass die Musik verführe
Und gar nicht mit der Liebe harmoniere?
O nein! Wer wollte denn nicht ihren Wert betrachten,
Auf den so hohe Gönner achten?
Gewiss, die gütige Natur
Zieht uns von ihr auf eine höhere Spur.
Sie ist der Liebe gleich, ein großes Himmelskind,
Nur, dass sie nicht, als wie die Liebe, blind.
Sie schleicht in alle Herzen ein
Und kann bei Hoh' und Niedern sein.
Sie lockt den Sinn
Zum Himmel hin
Und kann verliebten Seelen
Des Höchsten Ruhm erzählen.
Ja, heißt die Liebe sonst weit stärker als der Tod,
Wer leugnet? die Musik stärkt uns in Todes Not.
O wundervolles Spiel!
Dich, dich verehrt man viel.
Doch, was erklingt dort vor ein Klagelied,
Das den geschwinden Ton beliebter Saiten flieht?

6. ARIA *Sopran*

Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne,
Denn ihr klingt dem Neid nicht schöne,
Eilt durch die geschwärmte Luft,
Bis man euch zu Grabe ruft!

7. RECITATIVO *Sopran*

Was Luft? was Grab?
Soll die Musik verderben,
Die uns so großen Nutzen gab?
Soll so ein Himmelskind ersterben,
Und zwar für eine Höllenbrut?
O nein!
Das kann nicht sein.
Drum auf, erfrische deinen Mut!
Die Liebe kann vergnügte Saiten

Is for this fine wedding day
Not the proper panacea.

5. RECITATIVE *Soprano*

So is it thought that music doth mislead us
And hath no harmony with love's affection?
O no! For who, indeed, would not admit its merits,
Which here such noble patrons honour?
In truth, through nature's kindly way
We are by it drawn to a higher path.
It is so much like love, a mighty child of heav'n,
Though it is not in this like love, purblind.
It stealeth into ev'ry heart
And may with high and humble dwell.
It calls the mind
To heaven's realm
And can to loving spirits
Tell God Almighty's glory.
Yea, who, if love as well is stronger called than death,
Denies it? Music gives us strength when death brings need.
O playing filled with awe!
Thee, thee we honour so!
But what is heard there like a song of grief,
Which from the hurried sound of favoured strings doth flee?

6. ARIA *Soprano*

Hush, ye flutes now, hush, ye sounds ye,
For ye sound not fair to envy,
Hasten through the black air's pall
E'en till you the grave doth call!

7. RECITATIVE *Soprano*

What air? What grave?
Shall then that music perish
What did to us such service bring?
Shall such a child of heaven perish,
And only for a brood of hell?
Oh no!
That cannot be.
So rise, thy courage now renew!
For love doth of the charming viols

Gar wohl vor ihrem Throne leiden.
 Indessen lass dich nur den blassen Neid verlachen,
 Was wird sich dein Gesang aus Satans Kindern machen?
 Genug, dass dich der Himmel schützt,
 Wenn sich ein Feind auf dich erhitzt.
 Getrost, es leben noch Patronen,
 Die gern bei deiner Anmut wohnen.
 Und einen solchen Mäzenat
 Sollst du auch itzo in der Tat
 An seinem Hochzeitfest verehren.
 Wohlan, lass deine Stimme hören!

[8] 8. ARIA Soprano

Großer Gönner, dein Vergnügen
 Muß auch unsern Klang besiegen,
 Denn du verehrst uns deine Gunst.
 Unter deinen Weisheitsschätzen
 Kann dich nichts so sehr ergötzen
 Als der süßen Töne Kunst.

[9] 9. RECITATIVO Sopran

Hochteurer Mann, so fahre ferner fort,
 Der ecken Harmonie wie itzt geneigt zu bleiben;
 So wird sie dir dereinst die Traurigkeit vertreiben.
 So wird an manchem Ort
 Dein wohlverdientes Lob erschallen.
 Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,
 Ja wie ein fester Stahl beständig sein,
 Bis dass er in der ganzen Welt erklinge.
 Indessen gönne mir,
 Dass ich bei deiner Hochzeit Freude
 Ein wünschend Opfer zubereite
 Und nach Gebühr
 Dein künftig Glück und Wohl besinge.

[10] 10. ARIA Sopran

Seid beglückt, edle beide,
 Edle beide, seid beglückt!
 Beständige Lust
 Erfülle die Wohnung, vergnüge die Brust,
 Bis dass euch die Hochzeit des Lammes erquickt.

Endure before its throne the presence.
 And meanwhile only treat pale envy with derision,
 For why to this thy song is Satan's brood important?
 Enough, that thou hast heaven's shield
 Whene'er a foe at thee doth fume.
 Take hope, there are yet many patrons
 Who gladly nigh thy charm are dwelling.
 And to so great a Mæcenat
 Shalt thou e'en now in very fact
 At this his wedding feast pay honour.
 Come forth and let us hear thy voice now!

8. ARIA Soprano

Mighty patron, thy diversion
 Must e'en o'er our sound have suasion,
 For thou good wilt dost us impart.
 And among thy wisdom's treasures
 Can thee nought inspire such pleasure
 As sweet music's charming art.

9. RECITATIVE Sopran

Esteemed good Sir, continue ever thus:
 To noble harmony, as now, maintain thy favour;
 And it for thee henceforth will drive away all sadness.
 And then will ev'rywhere
 Thy well-deserved repute be echoed.
 Thy fame will like a diamond-stone,
 Yea, like the hardest steel steadfast endure,
 Until it through the whole wide world resoundeth.
 And meanwhile grant me this:
 That I amidst thy wedding's gladness
 May offer my congratulations,
 And, as is meet,
 Thy future health and wealth may sing thee.

10. ARIA Soprano

Live in bliss, noble couple,
 Noble couple, live in bliss!
 May constant delight
 Make full now your dwelling, bring joy to your heart,
 Until you the Lamb's own high feast doth refresh.

SCHWEIGT STILLE, PLAUDERT NICHT (KAFFEEKANTATE), BWV 211

Liesgen (Soprano), [Erzähler] (Tenor), Schlendrian (Bass)

[11] 1. RECITATIVO Tenor

Schweigt stille, plaudert nicht
Und höret, was itzund geschicht:
Da kömmt Herr Schlendrian
Mit seiner Tochter Liesgen her,
Er brummt ja wie ein Zeidelbär;
Hört selber, was sie ihm getan!

[12] 2. ARIA Baß

Hat man nicht mit seinen Kindern
Hunderttausend Hudelei!
Was ich immer alle Tage
Meiner Tochter Liesgen sage,
Gehet ohne Frucht vorbei.

[13] 3. RECITATIVO Baß, Soprano

Bass: Du böses Kind, du loses Mädchen,
Ach! wenn erlang ich meinen Zweck:
Tu mir den Coffee weg!

Soprano: Herr Vater, seid doch nicht so scharf!
Wenn ich des Tages nicht dreimal
Mein Schälchen Coffee trinken darf,
So werd ich ja zu meiner Qual
Wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen.

[14] 4. ARIA Soprano

Ei! wie schmeckt der Coffee süße,
Lieblicher als tausend Küsse,
Milder als Muskatwein.
Coffee, Coffee muss ich haben,
Und wenn jemand mich will laben,
Ach, so schenkt mir Coffee ein!

[15] 5. RECITATIVO Baß, Soprano

Bass: Wenn du mir nicht den Coffee lässt,
So sollst du auf kein Hochzeitfest,
Auch nicht spazierengehn.

1. RECITATIVE Tenor

Be quiet, chatter not,
Give ear to what will now transpire:
Now Mr. Schlendrian
Comes with his daughter Liesgen here
And rumbles like a honey bear;
Now listen what she's done to him!

2. ARIA Bass

Don't we have with our own children
Hundred thousand woes to see!
What I'm ever daily saying,
To my daughter Liesgen praying,
Passeth fruitless on its way.

3. RECITATIVE Bass, Soprano

Bass: Thou naughty child, thou wanton hussy,
Ah, when will I achieve my way?
For me, off coffee lay!

Soprano: Dear Father, do not be so strict!
For if I may not thrice each day
My little cup of coffee drink,
I'll turn indeed to my distress
Into a dried-up goat for roasting.

4. ARIA Soprano

Ah! How sweet the coffee's taste is,
Sweeter than a thousand kisses,
Milder than sweet muscatel.
Coffee, coffee, I must have it,
And if someone wants to treat me,
Ah, my cup with coffee fill!

5. RECITATIVE Bass, Soprano

Bass: If thou for me not coffee quit,
Thou shalt attend no wedding feast,
Nor ever take a stroll.

Sopran: Ach ja!

Nur lasset mir den Coffee da!

Bass: Da hab ich nun den kleinen Affen!

Ich will dir keinen Fischbeinrock nach itzger Weite schaffen.

Sopran: Ich kann mich leicht darzu verstehn.

Bass: Du sollst nicht an das Fenster treten
Und keinen sehn vorübergehn!

Sopran: Auch dieses; doch seid nur gebeten
Und lasset mir den Coffee stehn!

Bass: Du sollst auch nicht von meiner Hand
Ein silbern oder goldnes Band
Auf deine Haube kriegen!

Sopran: Ja, ja! nur lasst mir mein Vergnügen!

Bass: Du loses Liesgen du,
So gibst du mir denn alles zu?

[16] 6. ARIA Baß

Mädchen, die von harten Sinnen,
Sind nicht leichte zu gewinnen.
Doch trifft man den rechten Ort,
O! so kömmt man glücklich fort.

[17] 7. RECITATIVO Baß, Sopran

Bass: Nun folge, was dein Vater spricht!

Sopran: In allem, nur den Coffee nicht.

Bass: Wohlan! so musst du dich bequemen,
Auch niemals einen Mann zu nehmen.

Sopran: Ach ja! Herr Vater, einen Mann!

Bass: Ich schwöre, dass es nicht geschicht.

Sopran: Bis ich den Coffee lassen kann?
Nun! Coffee, bleib nur immer liegen!
Herr Vater, hört, ich trinke keinen nicht.

Bass: So sollst du endlich einen kriegen!

[18] 8. ARIA Sopran

Heute noch,
Lieber Vater, tut es doch!

Soprano: Agreed!

But here to me my coffee leave!

Bass: Here now I've got the little monkey!

I will most sure a whalebone dress of latest girth refuse thee.

Soprano: I can with ease learn this to bear.

Bass: Thou shalt not to the window venture
And no one see who walks beneath it!

Soprano: This also; but heed my petition
And grant that I my coffee keep!

Bass: Thou shalt as well not from my hand
A silver or a golden band
Upon thy bonnet gain thee!

Soprano: Yes, yes! But leave to me my pleasure!

Bass: Thou wanton Liesgen thou,
Then dost thou yield me ev'rything?

6. ARIA Bass

Maidens who are steely-hearted
Are not easily persuaded.
But just hit the proper spot,
Oh, ye'll have a happy lot.

7. RECITATIVE Bass, Soprano

Bass: Now, follow what thy father bids!

Soprano: In all things, only coffee not!

Bass: Go on, thou must then be contented
To lack as well a husband ever.

Soprano: Oh yes! Dear Father, please, a man!

Bass: I swear it, it will never be.

Soprano: Until from coffee I abstain?
Well! Coffee, be forever conquered!
Dear Father, mark, I'll never drink a bit.

Bass: And thou in turn at last shalt get him.

8. ARIA Soprano

This day, still,
O dear Father, do it, please!

Ach, ein Mann!
Wahrlich, dieser steht mir an!
Wenn es sich doch balde fügte,
Dass ich endlich vor Coffee,
Eh ich noch zu Bette geh,
Einen wackern Liebsten kriegte!

19 9. RECITATIVO Tenor

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,
Wie er vor seine Tochter Liesgen
Bald einen Mann verschaffen kann;
Doch, Liesgen streuet heimlich aus:
Kein Freier komm mir in das Haus,
Er hab es mir denn selbst versprochen
Und rück es auch der Ehestiftung ein,
Dass mir erlaubt möge sein,
Den Coffee, wenn ich will, zu kochen.

20 10. CORO (Terzetto) Sopran, Tenor, Baß

Die Katze lässt das Mäusen nicht,
Die Jungfern bleiben Coffeeeschwestern.
Die Mutter liebt den Coffeebrauch,
Die Großmama trank solchen auch,
Wer will nun auf die Töchter lästern!

Ah, a man!
Truly, he would suit me fine!
If it only soon might happen
That at last in coffee's stead,
Ere I yet shall go to bed,
I a gallant lover find me!

9. RECITATIVE Tenor

Old Mr. Schlendrian now goes to seek
How he for this his daughter Liesgen
Soon may a husband here procure;
But Liesgen secretly makes known:
No suitor come into my house
Unless he's made to me the promise
And put it in the marriage contract, too,
That I shall be allowed to brew,
Whenever I desire, my coffee.

10. CHORUS (Tercet) Soprano, Tenor, Bass

A cat its mousing never quits,
A girl remains a coffee-nurser.
The mothers love to use the brew,
The grandmas fondly drank it too,
So who would now the daughters censure?

Tuner: Akimi Hayashi

Special thanks to the Saitama Arts Foundation / Saitama Arts Theatre.

DDD

RECORDING DATA

Recorded on 25th-28th July 2003 at the Saitama Arts Theatre Concert Hall, Tokyo, Japan

Recording producer: Uli Schneider

Sound engineer: Dirk Lüdemann

Digital editing: Uli Schneider

Recording equipment: Neumann microphones; Studer mixer; Genex MOD recorder; Stax headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Klaus Hofmann 2004

Translations: Andrew Barnett (English – programme notes); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: *Sultana being offered coffee by a servant* (oil on canvas), Carle van Loo (1705–65).

© Musée des Arts Décoratifs, Paris, France / The Bridgeman Art Library

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

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

BIS-CD-1411 © & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki © Marco Borggreve