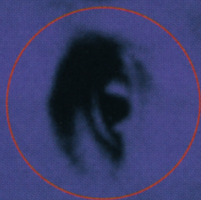


CD-841 DIGITAL

cantatas

Johann Sebastian Bach Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



BWV 18 Gleichwie der Regen und Schnee

BWV 143 Lobe den Herrn, meine Seele II

BWV 152 Tritt auf die Glaubensbahn

BWV 155 Mein Gott, wie lang, ach lange

BWV 161 Komm, du süße Todesstunde

5

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 5: Cantatas from Weimar III

Cantata No. 18, 'Gleichwie der Regen und Schnee

vom Himmel fällt', BWV 18, Weimarer Fassung

13'58

- | | | | |
|--|----------------------------|---|------|
| [1] | 1. Sinfonia | Violas, Basso continuo (Violoncello, Violone, Bassoon, Organo) | 2'45 |
| [2] | 2. Rezitativ (Baß) | Basso continuo (Violoncello, Bassoon, Organo) | 1'09 |
| Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt... | | | |
| [3] | 3. Choral (Litanei) | Choir, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Bassoon, Organo) | 5'37 |
| und Rezitativ (Tenor, Baß) | | | |
| Mein Gott, hier wird mein Herze sein... | | | |
| [4] | 4. Arie (Sopran) | Violas, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) | 3'16 |
| Mein Seelenschatz ist Gottes Wort... | | | |
| [5] | 5. Choral | Choir, Violas, Basso continuo (Violoncello, Violone, Bassoon, Organo) | 1'07 |
| Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund... | | | |

Cantata No. 152, 'Tritt auf die Glaubensbahn', BWV 152

17'29

- | | | | |
|--|-------------------------------------|---|------|
| [6] | 1. Sinfonia | Viola d'amore, Viola da gamba, Oboe, Recorder, Organo | 3'16 |
| [7] | 2. Arie (Baß) | Viola da gamba, Oboe, Organo | 2'33 |
| Tritt auf die Glaubensbahn... | | | |
| [8] | 3. Rezitativ (Baß) | Viola da gamba, Organo | 1'45 |
| Der Heiland ist gesetzt... | | | |
| [9] | 4. Arie (Sopran) | Viola d'amore, Viola da gamba, Recorder, Organo | 4'34 |
| Stein, der über alle Schätze... | | | |
| [10] | 5. Rezitativ (Baß) | Viola da gamba, Organo | 1'24 |
| Es ärgre sich die kluge Welt... | | | |
| [11] | 6. Arie (Duett) (Sopran/Baß) | Viola d'amore, Oboe, Recorder, Organo | 3'55 |
| Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?... | | | |

	Cantata No.155, 'Mein Gott, wie lang, ach lange', BWV 155	12'58
12	1. Rezitativ (Sopran) Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	1'57
	Mein Gott, wie lang, ach lange?...	
13	2. Arie (Duett) (Alt/Tenor) Fagotto, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	5'06
	Du mußt glauben, du mußt hoffen...	
14	3. Rezitativ (Baß) Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	2'13
	So sei, o Seele, sei zufrieden!...	
15	4. Arie (Sopran) Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	2'39
	Wirf, mein Herze, wirf dich noch...	
16	5. Choral Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Violone, Organo)	0'59
	Ob sichs anließ, als wollt er nicht...	

	Cantata No.161, 'Komm, du süße Todesstunde', BWV 161	19'14
17	1. Arie (mit Choral) (Alt) Recorders, Basso continuo (Violoncello, Organo)	5'22
	Komm, du süße Todesstunde...	
18	2. Rezitativ (Tenor) Basso continuo (Violoncello, Organo)	2'00
	Welt, deine Lust ist Last...	
19	3. Arie (Tenor) Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	5'00
	Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen...	
20	4. Rezitativ (Alt) Recorders, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	2'27
	Der Schluß ist schon gemacht...	
21	5. Chor Recorders, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	2'52
	Wenn es meines Gottes Wille...	
22	6. Choral Recorders, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo)	1'26
	Der Leib zwar in der Erden...	

Cantata No.143, 'Lobe den Herrn, meine Seele', BWV 143

12'53

- [23] **1. Chor** 3 Corno da caccia, Timpani, Violini, Viola, Fagotto, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) 1'14
Lobe den Herrn, meine Seele.
- [24] **2. Choral** (Sopran) Violini, Basso continuo (Violoncello, Violone, Fagotto, Organo) 1'53
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ...
- [25] **3. Rezitativ** (Tenor) Basso continuo (Violoncello, Organo) 0'24
Wohl dem, des Hilfe der Gott Jakobs ist...
- [26] **4. Arie** (Tenor) Violin solo, Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) 3'11
Tausendfaches Unglück, Schrecken...
- [27] **5. Arie** (Baß) 3 Corno da caccia, Timpani, Fagotto, Basso continuo (Violoncello, Organo) 1'41
Der Herr ist König ewiglich...
- [28] **6. Arie (mit Choral)** (Tenor) Fagotto, Violini, Viola, Fagotto, Organo (Vox humana), Basso continuo (Violoncello, Organo) 2'08
Jesu, Retter deiner Herde...
- [29] **7. Chor und Choral** 3 Corno da caccia, Timpani, Violini, Viola, Fagotto, Basso continuo (Violoncello, Violone, Organo) 2'13
Gedenk, Herr, jetztund an dein Amt...

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Midori Suzuki, soprano [BWV 18, 152, 155]

Ingrid Schmithüsen, soprano [BWV 143]

Yoshikazu Mera, counter-tenor [BWV 155, 161]

Makoto Sakurada, tenor [BWV 18, 155, 161, 143]

Peter Kooij, bass [BWV 18, 152, 155, 143]



The Bach Collegium Japan and this production are sponsored by NEC
Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC



The five cantatas on this recording were written during Bach's Weimar period (1708-1717). Although this period, when Bach held the post of court organist to Duke Wilhelm Ernst of Sachsen-Weimar, is known as the Golden Age of organ music, in March 1714 Bach was given the title of *Konzertmeister*, and this also marked the beginning of the flowering of the church cantata. From this point onward, he produced roughly one cantata a month, and these works are influenced by Italian opera style. The works of this time are not merely a preparation for the grand cantata works of the Leipzig period, which began in 1723; indeed, many of them were reperformed in Leipzig and formed an important part of the cantata repertory.

The special characteristics of the Weimar cantatas are lyrical and intimate arias and in particular duets filled with the yearning for love. The five works on this recording all open with and are driven by solo movements, and choral participation is very limited (indeed, in BWV 152 there is no chorus at all). The orchestration too is structured very simply, but a variety of instruments are used among the five works, and a sonority which cannot be found among the numerous cantatas of the Leipzig period is reflected in them. Within the mechanical form imposed on him, Bach was doubtless enjoying a new realm of experimentation at this time.

Leaving aside for the moment BWV 18, the libretto of which was written by Erdmann Neumeister, and BWV 143, the libretto of which is anonymous, the remaining three cantatas are all based on libretti by Weimar court poet Salomo Franck. Franck's poetry stands out even among Bach's cantata libretti for the beauty of its strong emotional imagery; it was very well-suited to the youthful sensibility of Bach during his Weimar tenure. One of these three libretti, *Komm, du süße Todesstunde* (Come, thou sweet death's hour), is a very emotional expression of longing for death; Bach's periodic revisiting of this theme surely indicates that it was one which held particular importance for him.

BWV 18: Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt (For as the rain and snow come down from heaven)

BWV 18 is one of the earliest of the Weimar cantatas, most likely written in 1713 or 1714, and by 1715 at the latest. Very unusual in having been scored for four violas and continuo, the work displays as a result of this orchestration a subdued tonal quality. Musically speaking, however, it is certainly rich

in experimental spirit, and can be said to have about it a clear individualism. Its most notable aspect is that it encompasses a wide range of styles, including recitative beginning in the *secco* style (accompanied only on continuo) developed in the field of Italian opera and finishing in the more aria-like *accompagnato* style (with fuller instrumental accompaniment). For this reason, I have taken to calling this cantata Bach's recitative study.

Further, the third movement quotes from Luther's Litany for a ceremonial image, making the work conspicuous for having a strongly evocative Lutheran character.

This cantata was written for the liturgy of Sexagesima Sunday (sixty days before Easter), which falls in February, in the dead of winter. Bach found the libretto in a collection of poetry published in 1711 for the Court of Eisenach by the Lutheran pastor Erdmann Neumeister of Hamburg. Neumeister had great influence on Salomo Franck and other poets of Bach's day; it was he who conceived of making the use of the Italian opera form of recitative and aria in Lutheran church cantatas. A famous story tells of the time when, perhaps because he was unable or unwilling to pay a 4,000 mark donation to the church, Bach did not win a position in Hamburg; on this occasion Neumeister is said to have expressed his regret: 'Even if angels had come down to dance on this earth, he would not have become organist here.'

The theme of Neumeister's libretto, the parable of the sower, comes from the Gospel reading for Sexagesima, St. Luke 8: 4-10. The seed itself represents the Holy Word; the reason some seeds wither while others flourish is the ground upon which the seeds fall. The point of the parable is that one must hear Holy Scripture with an open and welcoming heart. It follows from this that a close examination of this Scripture engenders love and respect for what it contains.

A Sinfonia in A minor begins the cantata. This introductory movement, with descending rain and snow phrases, combines the styles of old chaconne and concerto-form ritornello; this evokes the feeling of longing for the blossoming of Holy Scripture in the midst of desolation. The four violas and continuo (with fagotte and cello parts) form an unusual orchestration; for its second performance in 1724 at Leipzig, two recorder parts were added. (This recording is faithful to the original Weimar orchestration.)

The chorus which usually follows a sinfonia is absent; the second movement is a bass solo which begins the narra-

tive with dignity. This text, however, does not come from St. Luke's Gospel, but rather from the passage in the book of Isaiah to which the Gospel passage refers (Movement 2, Recitative): 'As the rain and snow remain on the earth, giving seed and bread, so my word will not return to me empty, but will accomplish what I send it to do'. The continuo is in the *secco* style, but the listener's imagination fleshes the sound out fully. The third movement is a 'Recitative and Litany' construction unique among the cantatas. Picking up the theme of the preceding movement, the tenor prays that the 'seed' which is the Holy Word may fall into good soil in his soul (*Adagio*, F major). Then, shifting to an A minor *Allegro*, a chorus of soprano voices introduces Luther's Litany (a series of short prayers and supplications with responses). The Recitative and Litany alternate four times (the tenor and bass taking the Recitative part); this dramatic and original composition is the central movement of the cantata.

Movement 4, an Aria in F major for soprano, takes a step away from the dramatic effect of the common prayer to reflect inwardly. Light-heartedly, the soprano sings of the pleasure of having God's Word as her treasure. The tone character of the four violas playing in unison probably illustrates 'the nets of the world and Satan'. After this wide range of differing styles from movement to movement, the work ends simply with a four-part chorale (Number 5, A minor), the text of which expresses trust in the Holy Scriptures as an expression of true faith.

BWV 152: Tritt auf die Glaubensbahn (Walk in the way of faith)

This cantata for the Sunday after Christmas was first performed on 30th December 1714 at Weimar. It is a small-scale work for soprano and bass soloists, concluding with a duet for the Soul and Jesus. The unusual orchestration is for recorder, oboe, viola d'amore, viola da gamba and continuo; it is particularly noteworthy in being the only work among the cantatas to make use of the viola d'amore. The gentle and somewhat old-fashioned atmosphere created by this instrumentation gives a particular charm to the work.

The Gospel for the Sunday after Christmas, for which this cantata was produced, has as its text the infant Jesus being 'set for the fall and rising again of many in Israel' – the heart of this is the concept of a contrast of opposites. The liturgy for this day removes itself from the spirit attending the

celebration of the Incarnation to look forward to the inevitable conclusion of events in the Passion. Salomo Franck's libretto for this cantata makes use of the image of the stone. In Jesus's Incarnation, says the text, God sets a Corner Stone on the earth; this stone is the foundation of faith, and those who walk in the way of faith will never stumble. The cantata follows a path through the consideration and praise of the stone to a lovely duet representing the meeting of the Soul and Jesus.

Here, as in BWV 18, the cantata begins with a Sinfonia. A slow introduction is followed by a fugue, and the overall structure resembles that of an organ piece. The four-bar introductory passage, for four instruments playing in 4/4 time, touches the image of the four directions as they are known to man, and can therefore be interpreted as a suggestion of the idea of the way (of faith). The fugue is an *Allegro ma non troppo* in 3/8 time, the theme of which was later used in Bach's A major Prelude and Fugue, BWV 536. In the descending motion of the fugue, the theme of the next aria can be detected.

The second movement, a bass aria in E minor/G minor, is written as a trio for bass, oboe and continuo. The descending 'walking motif', as Schweitzer deemed it, sets the pace for the bass's words about 'Walking in the way of faith'. Going on to interpret the stone image from an individual point of view, the bass then tells of the person who stumbles over the stone and the person who depends on the stone for strength, the music emphasizing the contrast (Number 3, Recitative).

Falling in the middle of the piece, the first appearance of the soprano is in the following aria (*Adagio*, G major/B flat minor). Here, she praises the stone above all treasures. The interchange between the subdued recorder and viola d'amore creates a heavenly atmosphere. The bass then returns with a warning to the world which is taken from St. Paul's First Letter to the Corinthians: in the face of faith, reason (wisdom) has no strength. The final movement (*Andante*, E minor/G minor) is one of the dialogues for the Soul and Jesus of which Franck was so fond. The instrumental *obbligato* too now melts into unison. With its dance rhythm, reminiscent of a gigue, the music delightfully illustrates the image of the heart turning to holy unity.

BWV 155: Mein Gott, wie lang', ach lange?
(My God, how long, ah long?)

First performed at Weimar on 19th January 1716 (the Second Sunday after Epiphany), this cantata was also heard at Leipzig on 16th January 1724, the same Sunday in the liturgical calendar. As with BWV 152, the libretto for this work is by Salomo Franck. The libretto is an interpretation of the Gospel text appointed for the day, the story of the Marriage at Cana (where Jesus turned water into wine), from a Lutheran perspective. At the heart of this interpretation is the message that one must have faith even in hardship. It is one of the simpler cantatas, beginning with a recitative and using chorus only for the chorale, but Bach's masterfully composed music does much to enhance the meaning of its message. Notable is its instrumentation: it is scored for strings and continuo with solo oboe.

Lost in fruitless sufferings, the Christian speaks in the first movement (soprano Recitative). The mood is supported by dissonances in the harmony and a relentless motion in the continuo. A remarkable image appears close to the end of the movement in 'der Freuden Wein' – 'the wine of joy'. The second movement is a duet for alto and tenor (A minor). Against a technically challenging oboe background (it is certain that Bach had an excellent oboist at this period), the alto and tenor call to the first singer, giving the imperative 'must' – 'müssen' – to the concepts of having faith and having hope. At the end of this aria, the bass comes in with a firm declamation (Number 3, Recitative): 'Soul, be content. Your suffering is a test from God, and it will be exchanged for joy'. The continuo answers the bass's expressive pronouncements with occasional but remarkable illustrative passages. The heart responds to these arguments, throwing itself on God wholly in the next movement (Number 4). In this soprano aria in F major, the abandonment demonstrated in the music of the opening phrase, 'Wurf' ('Throw') [thyself into God's arms], supplies the impetus for the entire movement. Finally, an F major harmonization of a chorale by Paul Speratus singing of faith in God closes the work.

BWV 161: Komm, du süße Todesstunde
(Come, thou sweet death's hour)

Long known for its impressive title, this cantata was most likely first performed on 27th September 1716 (the sixteenth Sunday after Trinity), late in the Weimar period. (It was performed again in Leipzig in about 1735.) It was thought to

have been premiered on 6th October 1716, but because of the period of mourning surrounding the death of Weimar's Duke Johann Ernst that year, it is now thought that the first performance of the new cantata was delayed by a year. With a libretto by Salomo Franck, it has a flavour of intimacy in common with the other four cantatas on this recording.

The text of the lesson for the Sunday corresponding to this cantata is the story of the raising of the son of the widow of Nain. Franck, the librettist, makes a connection between the young man of Nain and mankind on its deathbed, and thus likens the story of the raising of the young man to our feelings of hope that we will attain the life of the next world. Bach has enhanced the text with deeply symbolic music, using two recorders to represent the sound of funeral bells. The music is based on a Hassler chorale melody which is best known from its inclusion in the *St. Matthew Passion*. Here it is not only used in the first and last movements, but is also the source of the themes of each of the other movements.

The alto begins, taking the peaceful melody from the recorders to sing of the anticipation of death (C major aria). From time to time the organ *sesquialtera* (a mixture stop with Quint and Terz) plays the chorale melody. (In the Leipzig performance of the cantata, the first verse of the chorale text itself was sung by a soprano.) In the next movement (number 2, Recitative), the tenor sings in a severe tone, abjuring the pleasures of the world, and turning his thoughts toward the bliss of heaven. Continuing, the tenor sings of his anticipation of death (Number 3, aria in A major) above a flowing accompaniment. The effect is to deepen the sense of sincere longing. A powerful recitative for alto follows (Number 4), using all the instruments. In this movement the anticipation of death appears to be fulfilled, and the alto's declamation, welcoming death and the ringing of the funeral bells, is filled with a pathos amounting almost to obsession.

As the echo of the funeral bells dies away, the music takes on a feeling of innocence which it might not be incorrect to deem extreme. The C major chorus which falls here (Number 5) conveys the sweet joys of heaven with a high ritornello in 3 and very simply-written vocal parts.

The chorale which has made recurring appearances throughout the piece shows itself in its full form for the first time in the final movement (Number 6, A minor). Bach gives the recorders a soaring descant above the four-part chorus, creating the image of the flesh transfigured.

BWV 143: Lobe den Herrn, meine Seele (Praise the Lord, O my soul)

Although it is believed that Bach was the composer of this New Year's Day cantata, there are many uncertainties surrounding it.

The cantata reaches us through a manuscript dating from 1762, twelve years after Bach's death, which doesn't even seem Bach-like in some aspects of its style. According to Spitta, it was first performed at New Year in 1735, but recent research has shown this not to be the case. (In fact, it was the fourth section of the *Christmas Oratorio* which was performed at that time.) If, indeed, Bach was the composer of the piece, considering its lack of sophistication, it can only have been an early work. The libretto consists of three verses of Psalm 146 and two verses of a chorale by Jacob Ebert (*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ/Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ*, 1601). The structure is free and festive for the New Year. Instrumentally, too, the work has a festive tone: it calls for three horns, timpani and fagotte (bassoon).

The opening movement is a chorus in B flat major which dances along in a lively 3/4. While the wind instruments have lively fanfares, the chorus remains in stately homophony. It is followed by a chorale in 4/4 in the same key in which the soprano sings a mostly unembellished melody while the violins and continuo enrich the line.

Movement 3 is a psalm verse in recitative for tenor. It peacefully declares that it is well for the man who puts his confidence in God. The tenor continues into a C minor aria in 4/4 (Movement 4). This describes the condition of nations who are not experiencing the 'blessings-year' sung of in the second part of the aria. The lower strings and continuo represent the disturbed state of the nations who do not put their trust in God, while the violins I with a triplet theme portray those who do.

Movement 5 returns to B flat major for a bass aria in 3/4. The powerful proclamation that 'the Lord is King everlastingly' is enriched by the horns and percussion. There is a strong resemblance here to the first chorus of Cantata 71, *Gott ist mein König/God is my King*, and it may be that it is one of the sources of material for this movement.

The second tenor aria which follows (G minor, 4/4) is perhaps the most charming movement of the cantata. The free flow of the text, which entreats Jesus to remain our refuge, prays for the happiness of the new year. Bassoon and continuo in duet surround the tenor, creating an old-fashioned

trio structure. In the background, the strings and organ reeds (Vox Humana stop) play the melody of the chorale *Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ*.

Concluding the cantata is Movement 7 (B flat major, 6/8), which combines psalm and chorale. The soprano sings the chorale melody in long notes against the joyful 'Hallelujah' from the psalm, brought forth with great liveliness by the three lower voices. This chorale, with the vibrant tones of the wind instruments, seems more a beginning than the final movement of the work which it is.

On this recording, this piece was performed at *Kammerton*, using three hunting horns (*corno da caccia*) in B flat which have a range an octave higher than normal horns.

© Tadashi Isoyama 1997

Edition Problems in Cantatas BWV 18 and 161

At the time when Bach was performing his cantatas regularly, there was often a need to revise the original orchestration of a piece. Changes in the instrumentation of both BWV 18 and 161 were made for the Leipzig performances of these cantatas. BWV 18 was first performed with the unique orchestration of four violas and continuo, but for its reperformance the entire work was reorganized for one or two violas with recorder, which served to clarify the musical outline. The circumstances of BWV 161's revision are somewhat more complicated. The surviving material consists of a full score by an unknown copyist, dating from about 1735, and late 18th-century copies of the parts for the Leipzig reperformance; the original materials have all been lost. It is possible that for the reperformance the *obbligato* for double recorder throughout was transferred to flute, and a violin was added to this part for the opening alto aria. Further, the organ chorale was sung by a soprano. For this recording, however, we have stayed with the original Weimar instrumentation. According to the above-mentioned copy of the full score, the recorder parts in the first movement are written in E major, while the rest of the instruments are written in C major, pointing to a characteristic convention of the Weimar court: the recorders are tuned to the lower *Kammerton* (a=392 Hz), while the other instruments are based on *Chorton* (a=465 Hz).

Fagotte and Bassoon in BWV 155

We generally think of the fagotte and the bassoon as being the same instrument, but the fagotte and bassoon which

appear in Bach's cantatas are in fact slightly different. The research of Ulrich Prinz (Bachjahrbuch 1981, p. 108ff) and Lawrence Dreyfus (Bachs Continuo Group, 1987, p. 108ff) is of great help in understanding the distinction. According to Prinz, among the 19 pieces calling for fagotte or bassoon from within Bach's church cantatas performed up to the Weimar period, there are three which indicate bassoon (or *bassono*) on the original materials; the rest are all marked for fagotte (or *fagotto*). Similarly, all of the Leipzig cantatas except for four (three of which were written at Weimar) call for bassoon, from which fact it is clear that Bach himself made a distinction between the two instruments. Another very important point is that among the cantatas from the period up to Weimar, all three which call for *bassono* also use double oboe and reed instruments, and in the one place where a work written in *Kammerton* (between a whole tone and a minor third lower than the ordinary pitch used by organ and strings) makes use of the oboe, the part marked for *fagotto* is written largely at the same pitch as the strings. In other words, it is indicated that the bassoon was an instrument at a low pitch originating in France, a relatively progressive country for wind instruments, while the fagotte sounded at the same pitch as the ordinary organ.

Only the composer's autograph remains as source material for BWV 155, which contains a duet with a unique fagotte *obbligato*; all the original parts are lost. In this score, the *obbligato* part for the second movement (the duet) is marked 'Fag.', but the part itself is written at the same pitch as the organ, making it seem at first glance that the notation refers to a higher-pitch (*Chorton*) fagotte. However, the low G₁ which appears in bar 37 and the emphatic rewriting in Bach's own hand of a capital letter G indicate that the fagotte in question could certainly produce this note. According to J.G. Walther (in his *Musicalisches Lexikon*, 1732), the fagotte's lower range limit is 'ordinarily C. Sometimes as low as B₁ or A₁'. If we go by this guide, the G₁ is outside the lower limit of the fagotte's range. One possible explanation for this is that perhaps the work was performed not in *Chorton* but using instruments tuned to *Kammerton*, between a whole tone and a minor third lower. This would mean that the duet in question would not be played in A minor, but in C minor, and the lowest note then would not be a G₁ but a B flat₁, which is within the range mentioned above. The lost fagotte part was probably written in this way. We have therefore

chosen to use a *Kammerton* (also called French pitch; a=approximately 392 Hz) fagotte for this recording (with the strings and organ, depending on the instrument, approximately at a=465 Hz).

© Masaaki Suzuki 1997

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

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

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

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

the harpsichord and organ at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Prof. Ton Koopman and Prof. Piet Kee.

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

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

Midori Suzuki, soprano, was born in Kobe. She graduated from the Kyoto City University of Arts with an award from the Kyoto Music Society. In 1991 she travelled to the Netherlands to study baroque singing with Prof. Max van Egmond at the Academy for Early Music, Amsterdam, and to study aspects of vocal ensemble technique ranging from Gregorian Chant to the renaissance and baroque periods with Dr. Rebecca Stewart at Brabants Conservatorium. She received her diploma in 1995. Midori Suzuki has given concerts in various countries in Europe and in Japan. She appears as a soloist in cantatas and oratorios, as a member of vocal ensembles, and sometimes in a contemporary music group as well. In 1994, she won a prize at the festival of contemporary music in Belgrade. Midori Suzuki often performs solo parts for the Bach Collegium Japan.

Ingrid Schmithüsen, soprano, born in Aachen 1960, studied singing with Gregory Foley in Cologne and Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. She was successful in several international competitions and received various prizes, e.g. at the Concours international des Maîtres du Chant français, Paris 1981, at the Competition of the VDMK Berlin (Concert) 1982 and, also in 1982, the Advancement Prize for Culture of the City of Aachen. Concert tours have taken her through Germany, Europe, the USA, Canada and Japan. She has been engaged as a guest singer with several German and Dutch opera houses. Her concert repertoire contains works from the Renaissance to the 20th century, including extensive experience with the historical performance of baroque and classical vocal music.

Yoshikazu Mera, countertenor, was born in Miyazaki in 1971. During his third year in college he changed his principal subject from tenor to countertenor. In October 1992 he sang the solo part in Rossini's *Petite messe solennelle*, and in March 1994 he sang the countertenor solo part in Bernstein's *Skyline* under the baton of Kazuyoshi Akiyama. Mera is a winner of the highest prizes at the eighth Early Music Competition Yamanashi in May 1994 and the sixth Tochigi Music Festival Award. His keen interest in Japanese Art Song led to third prize at the sixth Sohgakudou Japanese Art Song Competition in 1995. Mera appears frequently as a soloist for the Bach Collegium Japan.

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 Montegrinfoldo 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 Montegrinfoldo 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 recent remarkable performances as a soloist with the Bach Collegium Japan have attracted special attention. Makoto Sakurada studied under Tadaaki Hiroto. He is a member both of the Bach Collegium Japan and of the Nikkai Opera.

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

weghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington and Michel Corboz. Since 1995, Peter Kooij has been a professor of singing at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam.



Die fünf Kantaten auf dieser CD wurden während Bachs Zeit in Weimar geschrieben (1708-17). Obwohl diese Zeit, in der Bach Hoforganist bei Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar war, als Goldenes Zeitalter der Orgelmusik bekannt ist, wurde im März 1714 der Titel Konzertmeister Bach verliehen, was der Beginn der Blütezeit der Kirchenkantate war. Von diesem Augenblick an schuf er etwa eine Kantate monatlich, Werke, die vom italienischen Opernstil beeinflusst waren. Die damaligen Werke waren nicht nur eine Vorbereitung für die großen Kantatenwerke der 1723 beginnenden Leipziger Zeit, sondern viele von ihnen wurden in der Tat in Leipzig wieder aufgeführt, wo sie ein wichtiger Teil des Kantatenrepertoires waren.

Ein besonderes Charakteristikum der Weimarer Kantaten sind lyrische und intime Arien, besonders aber Duette voller Liebessehnsucht. Sämtliche fünf Werke auf dieser CD beginnen mit Solosätzen und werden von ihnen vorangetrieben, und die Rolle des Chores ist sehr beschränkt (bei BWV 152 gibt es überhaupt keinen Chor). Auch der Orchestersatz ist sehr schlicht strukturiert, aber eine Vielfalt von Instrumenten wird in den fünf Werken eingesetzt, und sie haben eine Klangfülle, die in den zahlreichen Kantaten der Leipziger Periode nicht zu finden ist. Innerhalb der ihm auferlegten, mechanischen Form gefiel es damals offensichtlich Bach, neue Gebiete des Experimentierens zu betreten.

Wenn wir für einen Augenblick BWV 18 beiseite legen, deren Libretto von Erdmann Neumeister geschrieben wurde, und das anonym angefertigte Libretto von BWV 143, basieren die übrigen Kantaten auf Libretti des Weimarer Hofdichters Salomo Franck. Selbst unter Bachs Kantatenlibretti steht Francks Dichten aufgrund seiner stark emotionalen Metaphorik an besonderer Stelle; es war sehr geeignet für Bachs jugendliche Sensibilität während seiner Weimarer Anstellung. Eines dieser Libretti, *Komm, du süße Todesstunde*,

drückt sehr emotionell die Todessehnsucht aus; daß Bach dieses Thema regelmäßig wieder aufgriff, zeugt sicher davon, daß es für ihn von besonderer Wichtigkeit war.

BWV 18: Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt

BWV 18 ist eine der frühesten Weimarer Kantaten, vermutlich 1713 or 1714 geschrieben, spätestens 1715. Die ungewöhnliche Orchestration für vier Bratschen und Continuo ergibt einen gedämpften Klang. Musikalisch gesehen ist aber die Kantate reich an Experimentierfreudigkeit und deutlich originell. Ihr bemerkenswertester Aspekt ist, daß sie ein breites Spektrum an Stilen umfaßt, darunter ein Rezitativ, das in dem auf dem Gebiet der italienischen Oper entwickelten Secco-Stil beginnt (nur vom Continuo begleitet), um in dem eher arienhaften Accompagnato-Stil zu enden (mit volltöniger Instrumentalbegleitung). Aus diesem Grund pflege ich, diese Kantate als Bachs Rezitativetüde zu bezeichnen. Ferner zitiert der dritte Satz aus Luthers *Litanei* (1528/29), wodurch das Werk einen stark evokativen, lutherischen Charakter erhält.

Diese Kantate wurde für die Liturgie zu Sexagesimae geschrieben (sechzig Tage vor Ostern), einen Sonntag im Februar, mitten im Winter. Bach fand das Libretto in einer Gedichtsammlung, die 1711 für den Hof in Eisenach vom lutherischen Pfarrer Erdmann Neumeister aus Hamburg herausgegeben wurde. Neumeister übte auf Salomo Franck und andere damalige Dichter einen großen Einfluß aus; es war sein Gedanke, in evangelischen Kirchenkantaten die italienische Opernform eines Rezitativs mit Arie zu gebrauchen. Eine berühmte Geschichte besagt, daß Bach einmal einen Posten in Hamburg deswegen nicht erhielt, weil er nicht imstande oder gewillt war, der Kirche 4000 Mark zu spenden, wobei Neumeister sein Bedauern mit den Worten ausgedrückt haben soll: „Selbst wenn die Engel heruntergekommen wären, um auf dieser Erde zu tanzen, wäre er hier nicht Organist geworden“.

Das Thema für Neumeisters Libretto, das Gleichnis vom Sämann, entstammt dem Evangelium für Sexagesimae, Luk. 8:4-10. Der Samen selbst entspricht dem Heiligen Wort, und der Grund dafür, daß manche Körner verdorren, während andere Frucht bringen, ist der Boden, auf den sie gefallen sind. Der Kern des Gleichnisses ist, daß man die Heilige Schrift mit offenem Herzen hören muß. Wenn man sie genau studiert, entsteht somit Liebe und Respekt für ihren Inhalt.

Die Kantate beginnt mit einer Sinfonia in a-moll. Diese Einleitung, mit Phrasen fallenden Regens und Schnees, kombiniert die Stile der alten Chaconne und des Ritornellos der Konzertform. Es entsteht dadurch eine Sehnsucht nach dem Blühen der Heiligen Schrift mitten in der Trostlosigkeit. Die vier Bratschen und das Continuo (mit Fagott- und Cellostimmen) bilden ein ungewöhnliches Orchester; anlässlich der zweiten Aufführung 1724 in Leipzig wurden zwei Blockflötenstimmen hinzugefügt. (Die vorliegende Aufnahme entspricht der Weimarer Fassung.)

Der normalerweise auf eine Sinfonia folgende Chor fehlt hier; der zweite Satz ist ein Baßsolo, das die Erzählung würdevoll beginnt. Dieser Text entstammt aber nicht dem Lukasevangelium, sondern einem Abschnitt bei Jesaja, auf welchen sich der Abschnitt aus dem Evangelium bezieht (Satz 2, Rezitativ): „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“. Das Continuo ist im Secco-Stil, aber die Phantasie des Hörers füllt den Klang zur Gänze aus. Der dritte Satz ist ein unter den Kantaten einzigartiger Aufbau mit Rezitativ und Litanei. Der Tenor übernimmt das Thema des vorigen Satzes indem er betet, daß der Samen, der das Heilige Wort ist, in seiner Seele auf guten Boden fallen möge (*Adagio*, F-Dur). Nach einem Wechsel in ein *Allegro* in a-moll bringt ein Chor aus Sopranstimmen Luthers Litanei (eine Serie von kurzen Gebeten mit Antworten). Rezitativ und Litanei wechseln sich viermal ab, wobei Tenor und Baß den Rezitativteil übernehmen; diese dramatische und originelle Komposition ist der zentrale Satz der Kantate.

Satz Nr. 4, eine Arie in F-Dur für Sopran, entfernt sich um einen Schritt vom Gebet, um innerlich zu reflektieren. Leichten Herzens singt der Sopran von der Wonne, wenn man Gottes Wort als Schatz hat. Der Klangcharakter der vier unisonen Bratschen veranschaulicht vermutlich die Netze der Welt und des Satan. Nach diesem breiten Spektrum von Stilen, die in jedem Satz wechseln, endet das Werk schlicht mit einem vierstimmigen Choral (Nr. 5, a-moll), dessen Text das Vertrauen zu den heiligen Schriften als Ausdruck wahren Glaubens darstellt.

BWV 152: Tritt auf die Glaubensbahn

Diese Kantate für den Sonntag nach Weihnachten wurde erstmals am 30. Dezember 1714 in Weimar aufgeführt. Sie ist ein kleinskaliges Werk für Sopran- und Baßsolisten, das mit einem Duett für die Seele und Jesus endet. Die ungewöhn-

liche Besetzung ist Blockflöte, Oboe, Viola d'amore, Viola da gamba und Continuo; besonders bemerkenswert ist, daß die Viola d'amore hier als einziges Mal unter den Kantaten Verwendung findet. Die sanfte, etwas altmodische Atmosphäre, die durch diese Orchestration geschaffen wird, verleiht dem Werk eine besondere Anmut.

Das Evangelium für den Sonntag nach Weihnachten, für welchen diese Kantate geschrieben wurde, handelt vom Jesuknaben, der dazu gesetzt war, daß in Israel viele durch ihn zu Fall kommen, und viele aufgerichtet werden – im Mittelpunkt steht der Gedanke eines Kontrastes der Gegensätze. Die Liturgie dieses Tages entfernt sich vom Geiste des Feierns der Inkarnation, um stattdessen zum unvermeidlichen Ende der Ereignisse in der Passion zu blicken. Salomo Francks Libretto für diese Kantate macht Gebrauch vom Bilde des Steines. Die Kantate geht über ein Lob des Steines bis zu einem schönen Duett, das die Begegnung der Seele mit Jesus schildert.

Wie in BWV 18 beginnt die Kantate mit einer Sinfonia. Nach einer langsamen Einleitung folgt eine Fuge, und die Gesamtstruktur erinnert an ein Orgelstück. Die viertaktige Einleitung für vier Instrumente im 4/4-Takt berührt die Vorstellung der vier Richtungen, wie sie dem Menschen bekannt sind, und können somit als Andeutung des Gedankens des Weges des Glaubens verstanden werden. Die Fuge ist ein *Allegro ma non troppo* im 3/8-Takt, dessen Thema später in Bachs *Präludium und Fuge in A-Dur*, BWV 536, verwendet wurde. In der fallenden Bewegung der Fuge ist das Thema der nächsten Arie zu bemerken.

Der zweite Satz, eine Baßarie in e-moll/g-moll, ist als Trio für Baß, Oboe und Continuo geschrieben. Nach Schweitzers Ansicht ist es das fallende, „gehende“ Motiv, das das Tempo für die Worte des Basses „Tritt auf die Glaubensbahn“ angibt. Der Baß interpretiert dann das Bild des Steines aus einer individuellen Perspektive: er erzählt von der Person, die über den Stein stolpert, und der Person, die sich auf den Stein verläßt, um zu Kraft zu gelangen. Die Musik betont den Kontrast (Nr. 3, Rezitativ).

Der erste Auftritt der Sopranistin erfolgt in der Mitte des Stücks, in der folgenden Arie (*Adagio*, G-Dur/b-moll). Hier preist sie den Stein höher als alle Schätze. Der Dialog zwischen der gedämpften Blockflöte und der Viola d'amore ergibt eine himmlische Atmosphäre. Der Baß kehrt zurück, mit einer Warnung an die Welt, die dem ersten Paulinischen Brief an die Korinther entnommen ist: angesichts des Glaubens

hat die Vernunft keine Kraft. Der letzte Satz (*Andante, e-moll/g-moll*) ist einer der Dialoge zwischen der Seele und Jesus, die Franck so gerne hatte. Auch das instrumentale Obligato erscheint jetzt im Unisono. Mit einem Tanzrhythmus, der an eine Gigue erinnert, schildert die Musik auf herrliche Weise das Bild des Herzens, aus dem eine heilige Einheit wird.

BWV 155: Mein Gott, wie lang, ach lange

Diese Kantate wurde am 19. Januar 1716 (dem zweiten Sonntag nach Epiphania) in Weimar erstmals aufgeführt, später auch in Leipzig am 16. Januar 1724, demselben Sonntag des liturgischen Kalenders. Wie bei BWV 152 wurde das Libretto von Salomo Franck geschrieben. Es ist eine Interpretation aus evangelischer Perspektive des entsprechenden Evangelientextes, der Geschichte der Hochzeit von Kana (wo Jesus Wasser in Wein verwandelte). Am Herzen dieser Interpretation steht die Botschaft, daß man auch in der Not den Glauben bewahren muß. Dies ist eine der einfacheren Kantaten: sie beginnt mit einem Rezitativ und setzt den Chor lediglich im Choral ein, aber Bachs meisterhaft komponierte Musik tut viel, um den Sinn ihrer Botschaft zu betonen. Bemerkenswert ist die Orchestration: Streicher und Continuo mit Solooboe.

Im ersten Satz (Sopranrezitativ) spricht der Christ von seinem Leiden, und die Stimmung wird von dissonanten Harmonien und einer erbarmungslosen Bewegung im Continuo unterstrichen. Ein bemerkenswertes Bild erscheint gegen Ende des Satzes in „der Freuden Wein“. Der zweite Satz ist ein Duett für Alt und Tenor (a-moll). Mit einem technisch herausfordernden Hintergrund in der Oboe (es ist sicher, daß Bach damals einen ausgezeichneten Oboisten hatte) verwenden Alt und Tenor die Imperativformen bei der Mahnung „Du mußt glauben, du mußt hoffen“. Am Schluß dieser Arie bringt der Baß ein kraftvolles Rezitativ (Nr. 3): „So sei, o Seele, sei zufrieden“, und in der Folge verspricht er, daß das Leiden in Freude vertauscht werden wird. Das Continuo beantwortet die ausdrucksvollen Verkündungen des Basses mit gelegentlichen aber bemerkenswerten Passagen. Das Herz wiederum antwortet, indem es sich im nächsten Satz (Nr. 4) ganz auf Gott zuwirft. In dieser Sopranarie in F-Dur ist die Hingabe, die in der Musik der ersten Phrase zum Ausdruck kommt, „Wirf, mein Herze, wirf dich noch“, die Treibkraft für den ganzen Satz. Das Werk endet mit der Harmonisierung in F-Dur eines Choral von Paul Speratus.

BWV 161: Komm, du süße Todesstunde

Diese Kantate, lange aufgrund ihres beeindruckenden Titels bekannt, wurde höchstwahrscheinlich spät in der Weimarer Zeit, am 27. September 1716 (dem sechzehnten Sonntag nach Trinitas), uraufgeführt. (Sie wurde um 1735 in Leipzig abermals aufgeführt.) Früher dachte man, die Erstaufführung hätte am 6. Oktober 1716 stattgefunden, aber jetzt glaubt man, daß diese Aufführung um ein Jahr verzögert wurde, dies aufgrund der Trauerzeit nach dem Hinscheiden des Herzogs Johann Ernst 1716. Das Libretto ist von Salomo Franck, und die intime Atmosphäre entspricht durchaus jener in den übrigen Kantaten auf dieser CD.

Der Text der Lesung des dieser Kantate entsprechenden Sonntags ist die Geschichte vom Erwecken des Sohnes der Witwe in Nain. Der Librettist Franck setzt den jungen Mann in Nain und die Menschheit auf dem Sterbebett in Beziehung zueinander, wodurch er die Geschichte mit unseren Hoffnungen auf ein Leben in der nächsten Welt vergleicht. Bach verstärkte den Text durch tief symbolische Musik, wobei zwei Blockflöten den Klang der Todesglocken vertreten. Die Musik basiert auf einer Chormelodie von Haßler, die aus der *Matthäuspassion* am besten bekannt ist. Hier wird sie nicht nur im ersten und letzten Satz verwendet, sondern ist auch die Quelle der Themen der anderen Sätze.

Der Alt beginnt und übernimmt die friedliche Melodie von den Blockflöten, um von der Todeserwartung zu singen (Arie in C-Dur). Zeitweise spielt die Squalterara der Orgel (ein Mixturregister mit Quinte und Terz) die Chormelodie. (Bei der Leipziger Aufführung wurde die erste Strophe des Choraltextes von einem Sopran gesungen.) Im folgenden Satz (Nr. 2, Rezitativ) schwört der ernste Tenor den Vergnügungen der Welt ab, und stattdessen wenden sich seine Gedanken der himmlischen Wonne zu. In der Fortsetzung singt der Tenor von seiner Todeserwartung (Nr. 3, Arie in A-Dur) zu einer fließenden Begleitung. Dadurch wird das Gefühl einer aufrichtigen Sehnsucht vertieft. Es folgt ein kraftvolles Rezitativ für Alt (Nr. 4), zusammen mit allen Instrumenten. In diesem Satz scheint die Todeserwartung erfüllt worden zu sein, und der Text der Altistin, der den Tod und das Läuten der Begräbnisglocken begrüßt, ist von einem Pathos erfüllt, das nahezu zu Manie wird.

Als das Echo der Begräbnisglocken verklingt, nimmt die Musik ein Gefühl der Unschuld an, welches extrem zu bezeichnen vielleicht nicht inkorrekt wäre. Der hier eintretende

Chor in C-Dur (Nr. 5) vermittelt uns die süßen Freuden des Himmels mit einem hohen Ritornell im Dreiertakt, und mit sehr schlicht gestalteten Chorstimmen.

Der Choral, der das ganze Stück lang immer wieder erschienen ist, offenbart sich im letzten Satz (Nr. 6, a-moll) erstmals in voller Gestalt. Bach gibt den Blockflöten einen hoch aufragenden Diskant oberhalb des vierstimmigen Chores, und es entsteht ein Bild des verklärten Leibes.

BWV 143: Lobe den Herrn, meine Seele

Obwohl angenommen wird, daß Bach der Komponist dieser Kantate für den Neujahrstag ist, wird sie von vielen Unklarheiten umgeben. Die Kantate wurde uns durch ein Manuskript aus dem Jahre 1762, nach Bachs Tod, überliefert, das stilistisch gesehen nicht einmal besonders „Bachisch“ aussieht. Laut Spitta fand die erste Aufführung zu Neujahr 1735 statt, aber neuere Forschung hat erwiesen, daß dies nicht der Fall war; damals wurde der vierte Teil des Weihnachtsoratoriums aufgeführt. Wie Bach tatsächlich der Komponist des Stücks war, kann es sich in Hinblick auf die mangelnde Verfeinerung nur um ein Frühwerk gehandelt haben. Das Libretto besteht aus drei Versen aus dem Psalm 146 und zwei Strophen aus einem Choral von Jacob Ebert (*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*, 1601), sowie aus frei gedichteten Texten des anonymen Librettisten. Die Struktur ist frei, von neujährlicher Festlichkeit. Auch instrumental ist das Werk festlich, mit drei Hörnern, Pauken und Fagott.

Der erste Satz ist ein Chor in B-Dur, der in lebhaften 3/4 dahintanz. Die Bläser spielen lebhaft Fanfaren, der Chor bleibt in würdevoller Harmonik. Es folgt ein Choral in 4/4 in derselben Tonart, in welchem der Sopran eine größtenteils unverzierte Melodie singt, während Violinen und Continuo die Linie bereichern. Der dritte Satz ist ein Psalmvers in einem Tenorrezitativ. Er erklärt friedlich: „Wohl dem, des Hülfe der Gott Jakob ist“. Der Tenor setzt mit einer Arie, c-moll, 4/4 fort (Nr. 4). Hier wird der Zustand jener Nationen beschrieben, die das Jahr des Segens nicht erleben, von dem im zweiten Teil der Arie gesungen wird. Die tieferen Streicher und das Continuo vertreten den unruhigen Zustand der Nationen, die keinen Gottesglauben haben, während die ersten Violinen mit einem Thema in Triolen jene abbilden, die ihn haben. Mit einer Baßarie in 3/4 kehrt der fünfte Satz nach B-Dur zurück. Die kraftvolle Verkündigung „Der Herr ist König ewiglich“ wird von Hörnern und Schlagzeug unter-

stützt. Es gibt hier eine starke Ähnlichkeit mit dem ersten Chor der Kantate Nr. 71, *Gott ist mein König*, und es kann sein, daß er eine der Quellen für das Material dieses Satzes ist. Die dann folgende, zweite Tenorarie (g-moll, 4/4) ist vielleicht der reizendste Satz der Kantate. Der frei strömende Text, in dem Jesus inständig gebeten wird, unsere Zuflucht zu bleiben, betet für ein glückliches neues Jahr. Der Tenor wird von Fagott und Continuo umgeben, wodurch eine altertümliche Triostuktur entsteht. Im Hintergrund spielen die Streicher und die Orgel (Vox Humana) die Melodie des Chorales *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*. Die Kantate endet mit dem siebten Satz (B-Dur, 6/8), einer Kombination von Psalm und Choral. Der Sopran singt die Chormelodie in langen Notenwerten gegen das freudenerreiche Halleluja aus dem Psalm, das von den drei tieferen Stimmen lebhaft gebracht wird. Mit dem volltönigen Klang der Bläser wirkt dieser Choral eher wie ein Anfang als wie der Schlußsatz, der er ist.

Bei dieser Aufnahme wurde dieses Stück im Kammerton gespielt. Es wurden drei Jagdhörner (Corno da caccia) in B verwendet, deren Umfang um eine Oktave höher als der normaler Hörner ist.

© Tadaschi Isoyama 1997

Probleme der Ausgaben der Kantaten BWV 18 und 161

Zu jener Zeit, in der Bach regelmäßig seine Kantaten aufführte, war es häufig notwendig, die Originalorchestrierung eines Stücks zu revidieren. Veränderungen der Instrumentation von BWV 18 und 161 wurden für die Leipziger Aufführungen der Kantaten unternommen. BWV 18 wurde zunächst mit der einzigartigen Orchestration von vier Bratschen und Continuo gespielt, aber für die Wiederaufführung wurde das ganze Werk für eine oder zwei Bratschen mit Blockflöte umgeschrieben, was dazu diente, den musikalischen Umriß klarer zu gestalten. Die Umstände bei der Revision von BWV 161 sind etwas komplizierter. Das überlieferte Material besteht aus einer von einem unbekannten Kopisten um 1735 hergestellten Partitur, und aus Kopien der Stimmen für die Leipziger Aufführung, die im späten 18. Jahrhundert geschrieben wurden; das Originalmaterial ist verlorengegangen. Es ist möglich, daß das Obbligato für zwei Blockflöten bei der Wiederaufführung auf eine Flöte übertragen wurde, wobei für die Altarie am Anfang eine Violine hinzugefügt wurde. Ferner wurde der Orgelchoral von einem Sopran gesungen. Für diese Aufnahme wählen wir aber die Weimarer Originalinstrumentation. Laut der er-

wählten Kopie der Partitur sind die Blockflötenstimmen im ersten Satz in E-Dur geschrieben, der Rest der Instrumente in C-Dur, was auf eine charakteristische Gepflogenheit am Weimarer Hof weist: die Blockflöten sind im tieferen Kammerton gestimmt (a=392 Hz), während die übrigen Instrumente nach dem Chorton spielen (a=465 Hz).

Fagotto und Bassono in BWV 155

Wir denken allgemein an Fagotto und Bassono als ein und dasselbe Instrument, aber in Bachs Kantaten gibt es in Wirklichkeit einen kleinen Unterschied. Die Untersuchungen von Ulrich Prinz (*Bachjahrbuch* 1981, S. 108ff.) und Lawrence Dreyfus (*Bach's Continuo Group* 1987, S. 108ff.) sind eine große Hilfe für das Verstehen des Unterschiedes. Laut Prinz gibt es bei den 19 Kantaten unter jenen Kirchenkantaten von Bach, die bis zur Weimarer Periode gespielt wurden und bei denen Fagottinstrumente vorgeschrieben werden, drei, wo das Originalmaterial Bassono angeben, während bei den übrigen Fagotto angegeben wird. Auf ähnliche Weise ist die Angabe bei sämtlichen Leipziger Kantaten bis auf vier (von denen drei in Weimar geschrieben wurden) Bassono, aus welcher Tatsache hervorgeht, daß Bach selbst zwischen den beiden Instrumenten einen Unterschied machte. Ein weiterer, sehr wichtiger Umstand ist, daß die drei Kantaten vor Weimar, die Bassono vorschreiben, auch mehr als zwei Oboen verwenden. so daß eine im Kammerton notierte Gruppe von Rohrblattinstrumenten entsteht, sowie daß an der einen Stelle, wo ein im Kammerton (zwischen einem Ganzton und einer kleinen Terz tiefer als die gewöhnliche, von Orgel und Streichern verwendete Stimmung) geschriebenes Werk eine Oboe verwendet, der Fagottopart etwa in derselben Stimmung wie die Streicher geschrieben ist. Mit anderen Worten wird es angedeutet, daß der Bassono ein tief gestimmtes Instrument war, aus Frankreich stammend, einem recht progressiven Land für die Blasinstrumente, während der Fagotto gleich gestimmt war wie die gewöhnliche Orgel.

Nur das Autograph des Komponisten ist als Quellenmaterial für BWV 155 erhalten geblieben, welche Kantate ein Duett mit einem einzigartigen Fagotto obbligato enthält; sämtliche Originalstimmen sind verschollen. In dieser Partitur ist der Obligatopart des zweiten Satzes (des Duett's) „Fag.“ markiert, aber die Stimme selbst ist in derselben Stimmung geschrieben wie die Orgel, wodurch es auf den ersten Blick scheint, daß die Notation sich auf einen höher gestimmten

(Chorton) Fagotto bezieht. Allerdings deuten das in Takt 37 erscheinende tiefe G₁ und die emphatische Beschriftung in Bachs eigener Handschrift mit einem großen Buchstaben G an, daß der betreffende Fagotto in der Tat diesen Ton hervorbringen konnte. Laut J.G. Walther (in seinem *Musicalischen Lexikon*, 1732) ist der tiefste Ton des Fagotto normalerweise C. Manchmal so tief wie H₁ oder A₁. Wenn wir uns darauf verlassen, liegt das G₁ außerhalb der unteren Grenze des Fagotto. Eine denkbare Erklärung wäre, daß das Werk vielleicht nicht im Chorton aufgeführt wurde, sondern mit Instrumenten, die im Kammerton gestimmt waren, zwischen einem Ganzton und einer kleinen Terz tiefer. Dies würde heißen, daß das fragliche Duett nicht in a-moll, sondern in c-moll gespielt werden würde, wobei der tiefste Ton nicht ein G₁ sondern ein B₁ wäre, was innerhalb des erwähnten Abstandes ist. Der verschollene Fagottopart war vermutlich auf diese Art geschrieben. Wir zogen es deshalb vor, einen Fagotto im Kammerton (auch französische Stimmung genannt, a=etwa 392 Hz) für diese Aufnahme zu verwenden (mit den Streichern und der Orgel, je nach dem Instrument, in etwa a=465 Hz).

© Masaaki Suzuki 1997

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

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) wurde 1990 von seinem derzeitigen Leiter Masaaki Suzuki in der Absicht gegründet, das japanische Publikum mit großen Werken des Barockzeitalters auf zeitgetreuen Instrumenten bekanntzumachen. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stehen, wie der Name des Ensembles andeutet, die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher, protestantischer Musik, die ihn als Vorgänger beeinflussten, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

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

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

Midori Suzuki, Sopran, wurde in Kobe geboren. Sie absolvierte die Kunstuniversität der Stadt Kyoto mit einem Diplom der Musikgesellschaft Kyoto. 1991 reiste sie nach den Niederlanden. Dort studierte sie Barockgesang bei Prof. Max van Egmond an der Akademie für frühe Musik in Amsterdam; bei Dr. Rebecca Stewart am Brabanter Konservatorium studierte sie Gesangsensembletechnik vom gregorianischen Gesang bis zu den Renaissance- und Barockperioden, wofür sie 1995 ein Diplom erhielt. Midori Suzuki konzertierte in verschiedenen europäischen Ländern und in Japan als Solistin in Kantaten und Oratorien, als Mitglied in Vokalensembles, und manchmal auch in einem Ensemble für zeitgenössische Musik. 1994 erhielt sie einen Preis beim

Festival für zeitgenössische Musik in Belgrad. Midori Suzuki gestaltet häufig Solopartien für das Bach Collegium Japan.

Ingrid Schmithüsen, Sopran, geb. 1960 in Aachen; studierte Gesang bei Gregory Foley in Köln und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Sie errang mehrere Auszeichnungen, u.a. im Concours international des Maîtres du Chant français, Paris 1981, im Wettbewerb des VDMK Berlin (Fach Konzert) 1982 und ebenso 1982 den Förderpreis für Kultur der Stadt Aachen. Konzerttourneen führten sie durch ganz Deutschland, das europäische Ausland, nach Kanada, die USA und Japan. Im Bereich Oper sang sie als Gast an verschiedenen deutschen und niederländischen Bühnen. Ihr Konzertrepertoire umfaßt Werke von der Renaissance bis zur Gegenwart und schließt reiche Erfahrungen mit der historischen Aufführungspraxis barocker und klassischer Vokalmusik ein.

Yoshikazu Mera, Countertenor, wurde 1971 in Miyazaki geboren. Im dritten Jahr seines Gesangsstudiums wechselte er von Tenor zu Countertenor. Im Oktober 1992 sang er die Solopartie in Rossinis *Petite messe solennelle*, und im März 1994 das Countertenorsolo in Bernsteins *Skyllark* unter der Leitung von Kazuyoshi Akiyama. Mera gewann den ersten Preis beim Achten Yamanashi-Wettbewerb für frühe Musik im Mai 1994, und die Auszeichnung des Sechsten Tochigi-Musikfestivals. Er interessierte sich für japanischen Kunstgesang und gewann den dritten Preis beim Sechsten Sohga-kudou-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang 1995. Mera erscheint häufig solistisch mit dem Bach Collegium Japan.

Makoto Sakurada, Tenor, absolvierte die Nationale Universität für Kunst und Musik in Tokio mit Vokalmusik als Hauptfach. Er arbeitet jetzt daran, an derselben Universität zu doktorieren. 1992 debütierte er als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* bei einer Aufführung der Universitätsoper. Später erschien er als Romeo in Gounods *Roméo et Juliette* an der Tokyo Opera Produce; beide Gestaltungen wurden positiv bewertet. Makoto Sakurada nahm an der von der Suntory Hall in Tokio unterstützten Accademia di Montegrifolfo 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 Montegrifolfo in Italien. Neben seiner Opernkarriere 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.

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



Les cinq cantates sur ce disque furent écrites pendant la période de Bach à Weimar (1708-1717). Cette période, pendant laquelle Bach était organiste à la cour du duc Wilhelm Ernst de Sachsen-Weimar, est connue comme l'Age d'or en musique d'orgue; en mars 1714, Bach reçut le titre de *Konzertmeister* et ce fut le début de l'épanouissement de la cantate sacrée. A partir de ce moment, il produisit environ une cantate par mois et ces œuvres sont influencées par le style d'opéra italien. Les compositions de cette époque ne sont pas seulement une préparation aux grandes cantates de la période de Leipzig qui commença en 1723; plusieurs furent même rejouées à Leipzig et elles forment une partie importante du répertoire de cantates.

Les caractéristiques spéciales des cantates de Weimar sont des arias lyriques et intimes et, en particulier, des duos remplis du désir d'aimer. Les cinq œuvres sur ce disque s'ouvrent toutes sur des mouvements solos qui leur donnent

un élan et la participation du chœur est très limitée (elle est même tout à fait absente du BWV 152). La structure de l'orchestration est également très simple mais plusieurs instruments sont requis pour l'exécution de ces cantates et une sonorité qui n'est pas trouvée dans les nombreuses cantates de Leipzig est reflétée en elles. Dans le cadre de la forme mécanique qui lui était imposée, Bach se plaisait certainement à ce moment-là dans ce nouveau domaine de l'expérimentation.

Mettant de côté pour le moment le BWV 18 dont le livret fut écrit par Erdmann Neumeister et le BWV 143 dont le livret est anonyme, les trois autres cantates reposent toutes sur des livrets du poète de la cour de Weimar Salomo Franck. La poésie de Franck ressort même des autres livrets de cantates de Bach par la beauté de ses fortes images émotionnelles; elle s'accordait bien à la sensibilité juvénile de Bach quand il travaillait à Weimar. L'un de ces trois livrets, *Komm, du süße Todesstunde* (Viens, douce heure de la mort), est une expression très émotionnelle de l'attente de la mort espérée; l'emploi périodique de ce thème par Bach indique sûrement qu'il lui attachait qui importance particulière.

BWV 18: Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt (Comme la pluie et la neige tombent du ciel)

Le BWV 18 est l'une des premières cantates de Weimar, fort probablement écrite en 1713 ou 1714, au plus tard en 1715. L'orchestration pour quatre altos et continuo est très inhabituelle et elle confère à l'œuvre une qualité tonale atténuée. Musicalement parlant cependant, la cantate est certainement riche en esprit expérimental et un individualisme net s'en dégage. Son aspect le plus remarquable est qu'elle couvre une grande étendue stylistique dont le récitatif commençant dans le style *secco* (accompagné seulement au continuo) développé dans le genre d'opéra italien et finissant dans le style *accompagnato* de type aria (avec accompagnement instrumental plus étoffé). C'est pourquoi j'ai l'habitude d'appeler cette cantate une étude de récitatif de Bach.

De plus, le troisième mouvement cite la litanie de Luther pour une image cérémonielle, rendant l'œuvre remarquable par son caractère luthérien fortement évocateur.

Cette cantate fut écrite pour la liturgie du dimanche de la sexagésime (soixante jours avant Pâques) qui tombe en février, à la fin de l'hiver. Bach trouva le livret dans une collection de poèmes publiée en 1711 pour la cour d'Eisenach par

le pasteur luthérien Erdmann Neumeister de Hambourg. Neumeister exerça une grande influence sur Salomo Franck et d'autres poètes du temps de Bach; c'est lui qui conçut l'emploi de la forme de récitatif d'opéra italien et d'arias dans les cantates sacrées luthériennes. Une histoire célèbre raconte que, peut-être parce qu'il ne pouvait ou ne voulait pas faire un don de 4000 marks à l'église, Bach n'obtint pas le poste à Hambourg; Neumeister aurait alors exprimé ses regrets ainsi: "Même si les anges étaient venus danser sur la terre, il ne serait pas devenu organiste ici."

Le thème du livret de Neumeister, la parabole du semeur, provient de l'évangile de la sexagésime, Luc 8: 4-10. Le grain représente la Parole; c'est la terre dans laquelle le grain tombe qui décidera si ce dernier portera fruit ou se desséchera. L'enseignement de la parabole est qu'on doit entendre la Sainte Ecriture avec un cœur ouvert et accueillant. Il s'ensuit qu'un examen approfondi de ce passage de l'Ecriture engendre amour et respect pour son contenu.

La cantate s'ouvre sur une sinfonia en la mineur. Ce mouvement introductif, avec des phrases descendantes de pluie et de neige, allie le style de ritournelle de concerto et de vieille chaconne; ceci évoque le sentiment d'attente de l'épanouissement de l'Ecriture au milieu de la désolation. Les quatre altos et le continuo (avec parties de basse et de violoncelle) forment une orchestration inhabituelle; deux flûtes à bec furent ajoutées à la seconde exécution à Leipzig en 1724. (Cet enregistrement est fidèle à l'orchestration originale de Weimar.)

Le chœur qui suit habituellement une sinfonia est absent; le second mouvement est un solo pour basse qui commence dignement la narration. Ce texte ne provient cependant pas de l'évangile de saint Luc mais d'un passage du livre d'Isaïe auquel se réfère le passage de l'évangile (mouvement 2, récitatif): "Comme la pluie et la neige restent sur la terre et donnent du grain et du pain, ainsi ma parole ne me reviendra pas sans avoir accompli ce dont je l'ai chargée." Le continuo est dans le style *secco* mais l'imagination de l'auditeur en saisit le son total. Le troisième mouvement repose sur une construction de "Récitatif et litanie" unique dans les cantates. Relevant le thème du mouvement précédent, le ténor prie que le "grain" qui est la Parole tombe en bonne terre dans son âme (*Adagio*, fa majeur). Puis, passant à un *Allegro* en la mineur, un chœur de sopranos introduit la litanie de Luther (une série de brèves prières et supplications avec réponses). Le

récitatif et la litanie alternent quatre fois (le ténor et la basse chantant le récitatif); cette composition dramatique et originale forme le mouvement central de la cantate.

Le mouvement 4, une aria en fa majeur pour soprano, s'éloigne d'un pas de l'effet dramatique de la prière en commun pour réfléchir. D'un cœur léger, le soprano chante le plaisir d'avoir pour trésor la Parole de Dieu. Le caractère tonal des quatre altos jouant à l'unisson illustre probablement "les pièges du monde et de Satan". Après cette large étendue de différents styles de mouvement à mouvement, l'œuvre se termine avec simplicité par un choral à quatre voix (numéro 5, la mineur), dont le texte exprime la confiance dans les Saintes Ecritures comme une expression de foi authentique.

BWV 152: Tritt auf die Glaubensbahn (Marche sur le chemin de la foi)

Cette cantate pour le dimanche après Noël fut créée à Weimar le 30 décembre 1714. C'est une petite œuvre pour soprano et basse solos se terminant par un duo entre l'Ame et Jésus. L'orchestration inhabituelle consiste en une flûte à bec, un hautbois, une viole d'amour, une viole de gambe et continuo; elle se distingue des autres cantates en étant la seule à demander une viole d'amour. La douce atmosphère un peu vieillotte créée par cette instrumentation confère à l'œuvre un charme particulier.

L'évangile du dimanche après Noël, pour lequel cette cantate est écrite, renferme le texte de l'enfant Jésus qui sera "une occasion de chute et de relèvement d'un grand nombre en Israël" – le principe de contraste d'éléments opposés en est au cœur. La liturgie de ce jour s'éloigne des réjouissances de l'Incarnation pour se tourner vers la conclusion inévitable des événements de la Passion. Le livret de Salomo Franck pour cette cantate se sert de l'image de la pierre. Dans l'Incarnation de Jésus, selon le texte, Dieu place la pierre angulaire sur la terre; cette pierre est la fondation de la foi et ceux qui marchent sur le chemin de la foi ne tomberont jamais. La cantate suit une voie à travers la contemplation et la louange de la pierre jusqu'à un ravissant duo représentant la rencontre de l'Ame et de Jésus.

Comme dans le BWV 18, la cantate commence par une sinfonia. Une introduction lente précède une fugue et la structure générale ressemble à celle d'une pièce pour orgue. L'introduction de quatre mesures à 4/4 pour quatre instruments suggère les quatre directions que nous connaissons et

peut ainsi être interprétée comme une allusion au chemin (de la foi). La fugue est un *Allegro ma non troppo* en 3/8 et son thème fut ensuite utilisé par Bach dans le *Prélude et fugue en la majeur* BWV 536. On peut détecter le thème de la prochaine aria dans le mouvement ascendant de la fugue.

Le second mouvement, une aria en mi mineur/sol mineur pour basse, est écrit sous forme de trio pour basse, hautbois et continuo. La "motif de marche" descendant, comme l'appelle Schweitzer, prépare les paroles de la basse "En marche sur le chemin de la foi". Poursuivant l'interprétation de l'image de la pierre à partir d'un point de vue individuel, la basse parle de la personne qui trébuche sur la pierre et de celle qui en dépend pour prendre force et la musique rehausse le contraste (no 3, récitatif).

Située au milieu de la pièce, la première entrée du soprano se charge de l'aria suivante (*Adagio*, sol majeur/si bémol mineur). Elle chérit ici la pierre comme le trésor le plus précieux qui soit. Le dialogue entre la douce flûte à bec et la viole d'amour crée une atmosphère céleste. La basse revient ensuite avec un avertissement au monde, avertissement tiré de la première lettre de saint Paul aux Corinthiens: devant la foi, la raison (sagesse) n'a pas de force. Le mouvement final (*Andante*, mi mineur/sol mineur) est l'un de ces dialogues entre l'Ame et Jésus que Franck aimait tant. L'*obbligato* orchestral se fond lui aussi à l'unisson. Avec son rythme de danse, rappelant une gigue, la musique illustre à ravir l'image du cœur se tournant vers une sainte unité.

BWV 155: Mein Gott, wie lang', ach lange?

(Mon Dieu, combien de temps, ah, combien de temps?)

Créée à Weimar le 19 janvier 1716 (le deuxième dimanche après l'Épiphanie), cette cantate fut aussi entendue à Leipzig le 16 janvier 1724, le même dimanche de l'année liturgique. Comme pour le BWV 152, le livret de cette œuvre est de Salomo Franck. Le livret est une interprétation de l'évangile du jour, les noces à Cana (où Jésus changea de l'eau en vin) vu d'une perspective luthérienne. Le cœur de cette interprétation renferme le message suivant: on doit avoir la foi même dans les moments difficiles. C'est l'une des cantates les plus simples de Bach, commençant par un récitatif et n'utilisant le chœur que pour le choral mais la musique magistrale de Bach souligne beaucoup le sens de son message. Son instrumentation est digne d'attention: elle est écrite pour cordes et continuo avec un hautbois solo.

Perdu dans des souffrances stériles, le chrétien parle dans le premier mouvement (récitatif pour soprano). L'atmosphère est soutenue par des dissonances dans l'harmonie et un mouvement agité au continuo. Une image remarquable apparaît vers la fin du mouvement dans "der Freuden Wein" – (le vin de la joie). Le second mouvement est un duo pour alto et ténor (la mineur). Sur un fond de hautbois lançant un défi technique (il est sûr que Bach disposait d'un excellent hautboïste à ce moment-là), l'alto et le ténor appellent le premier chanteur, appliquant l'impératif "devoir" – "müssen" – aux concepts de la foi et de l'espérance. A la fin de cette aria, la basse entre avec une déclamation assurée (numéro 3, récitatif): "Ame, sois contente, Ta souffrance est un test qui vient de Dieu et elle se changera en joie." Le continuo répond aux affirmations expressives de la basse par des passages explicatifs occasionnels mais remarquables. Le cœur répond à ces arguments, se jetant entièrement dans les bras de Dieu dans le mouvement suivant (numéro 4). Dans cette aria en fa majeur pour soprano, l'abandon exprimé dans la musique de la première phrase, "Wirf" ("Jette-toi") [dans les bras de Dieu], fournit l'élan de tout le mouvement. Finalement, une harmonisation en fa majeur d'un choral de Paul Speratus chantant la foi en Dieu termine l'œuvre.

BWV 161: Komm, du süße Todesstunde (Viens, douce heure de la mort)

Connue longtemps pour son titre impressionnant, cette cantate fut fort probablement créée le 27 septembre 1716 (le 16^e dimanche après la Sainte Trinité), soit tard dans la période de Weimar. (Elle fut chantée encore à Leipzig vers 1735). Elle aurait dû être créée le 6 octobre 1716 mais, à cause du deuil suivant le décès du duc Johann Ernst de Weimar cette année-là, on pense maintenant que la création de la nouvelle cantate fut retardée d'une année. Sur un livret de Salomo Franck, elle a un goût d'intimité commun aux quatre autres cantates sur cet enregistrement.

Le texte de l'enseignement du dimanche correspondant à cette cantate est l'histoire de la résurrection du fils de la veuve de Nain. Franck, le librettiste, relie le jeune homme de Nain et l'humanité sur son lit de mort et il compare ainsi le récit de la résurrection du jeune homme à nos sentiments d'espoir d'atteindre à la vie de l'autre monde. Bach a rehaussé le texte avec de la musique profondément symbolique, se servant de deux flûtes à bec pour représenter le son du glas.

La musique repose sur un choral de Hassler mieux connu grâce à son inclusion dans la *Passion selon saint Matthieu*. Il n'est pas seulement utilisé dans les premier et dernier mouvements, il est aussi la source des thèmes de chacun des autres mouvements.

L'alto entre en premier, reprenant la mélodie paisible des flûtes à bec pour chanter l'attente de la mort (aria en do majeur). De temps à autre, la *sesquialtera* de l'orgue (un jeu de mutation avec quinte et tierce) joue le choral. (Lors de l'exécution de la cantate à Leipzig, le premier verset du texte du choral fut chanté par un soprano.) Dans le mouvement suivant (numéro 2, récitatif), le ténor chante sur un ton sévère, renonçant aux plaisirs de ce monde et tournant ses pensées vers le bonheur suprême du ciel. Le ténor continue en chantant son attente de la mort (numéro 3, aria en la majeur) sur un accompagnement coulant. L'effet veut approfondir le sens de désir sincère. Suit un énergique récitatif pour alto (numéro 4) utilisant tous les instruments. Dans ce mouvement, l'attente de la mort semble être satisfaite et la déclamation de l'alto, accueillant la mort et le son du glas, est rempli d'un pathos frisant presque l'obsession.

Quand l'écho du glas s'éteint au loin, la musique revêt un sentiment d'innocence que l'on pourrait peut-être assez justement qualifier d'extrême. Le chœur en do majeur (numéro 5) traduit les douces joies du ciel avec une ritournelle aiguë en 3 et des parties vocales d'écriture très simple.

Le choral qui est apparu à plusieurs reprises dans la pièce se montre dans sa forme complète pour la première fois dans le mouvement final (numéro 6 la mineur). Bach donne aux flûtes à bec un déchant élané au-dessus d'un chœur à quatre voix, créant une image de la chair transfigurée.

BWV 143: Lobe den Herrn, meine Seele (Chante le Seigneur, mon âme)

Même si l'on attribue à Bach la cantate du jour de l'an, de nombreuses incertitudes entourent cette œuvre. La cantate nous a rejoins grâce à un manuscrit datant de 1762 et certains de ses aspects ne ressemblent pas tellement à son style. Selon Spitta, elle fut créée le jour de l'an 1735 mais de récentes recherches ont montré que ce ne fut pas le cas. (En fait, c'est la quatrième section de l'*Oratorio de Noël* qui fut alors jouée.) Si Bach est vraiment le compositeur de la pièce, cette dernière ne peut qu'avoir été une pièce de jeunesse vu son manque de raffinement. Le livret consiste en trois versets

du psaume 146 et de deux versets d'un choral de Jacob Ebert (*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* / O toi, Prince de la Paix, Seigneur Jésus Christ, 1601). La structure est libre et solennelle pour le nouvel an. Même l'instrumentation est festive: elle requiert trois cors, timbales et *fagotte* (basson).

Le premier mouvement est un chœur en si bémol majeur qui danse dans un 3/4 animé. Tandis que les instruments jouent des fanfares pleines d'entrain, le chœur reste dans une homophonie plus majestueuse. Suit un choral en 4/4 dans la même tonalité, choral dans lequel le soprano chante une mélodie presque dépourvue d'ornements tandis que les violons et le continuo enrichissent la ligne.

Le troisième mouvement est un récitatif pour ténor d'un verset de psaume. Il déclare paisiblement qu'il est bon de mettre sa confiance en Dieu. Le ténor continue avec une aria en do mineur à 4/4 (mouvement 4). Il décrit la condition des nations qui ne font pas l'expérience de "l'année de bienfaits" chantée dans la seconde partie de l'aria. Les cordes graves et le continuo représentent l'état désordonné des nations qui ne mettent pas leur confiance en Dieu tandis que les violons décrivent, avec un thème de triolets, celles qui le font.

Le cinquième mouvement revient à si bémol majeur dans une aria de basse en 3/4. L'énergique proclamation que "le Seigneur est Roi pour toujours" est enrichie par les cors et la percussion. On trouve ici une forte ressemblance avec le premier chœur de la cantate 71, *Gott ist mein König* / Dieu est mon Roi et il se pourrait qu'il soit l'une des sources du matériel de ce mouvement.

La seconde aria qui suit (sol mineur, 4/4) pour ténor est peut-être le mouvement le plus charmant de la cantate. Le cours libre du texte, qui supplie Jésus de rester notre refuge, prie pour le bonheur de la nouvelle année. Le basson et le continuo en duo entourent le ténor, créant une structure de trio à l'ancienne mode. Au fond, les cordes et les anches de l'orgue (jeu de Vox Humana) jouent la mélodie du choral *Toi, ô Prince de la Paix, Seigneur Jésus Christ*.

Le septième mouvement (si bémol majeur, 6/8), qui allie psaume et choral, termine la cantate. Le soprano chante le choral en longues notes sur le joyeux "Alléluia" du psaume chanté avec grande animation par les trois voix plus graves. Avec les sons vibrants des instruments à vent, ce choral fait plus penser au premier qu'au dernier mouvement d'une œuvre.

Sur cet enregistrement, cette pièce fut exécutée en *Kammerton* utilisant trois cors de chasse (*corno da caccia*) en

si bémol dont l'étendue est d'une octave supérieure à celle des cors normaux.

© *Tadashi Isoyama 1997*

Problèmes d'édition dans les cantates BWV 18 et 161

Dans les années où Bach révisait régulièrement ses cantates, il y avait souvent besoin de réviser l'orchestration originale d'une pièce. Des changements dans l'instrumentation des BWV 18 et 161 furent effectués pour les exécutions de ces cantates à Leipzig. Le BWV 18 fut créé avec l'unique orchestration de quatre altos et continuo mais, quand la cantate fut rejouée, l'œuvre en entier fut réécrite pour un ou deux altos avec flûte à bec qui servit à clarifier le contour musical. Les circonstances de la révision du BWV 161 sont cependant un peu plus compliquées. Le matériel existant consiste en une partition complète de la main d'un copiste inconnu, datant d'environ 1735, et en copies, datant du 18^e siècle, des parties de la réexécution à Leipzig; tout matériel original est perdu. Il est possible que, pour la réexécution, l'*obbligato* pour deux flûtes à bec fût donné à la flûte et un violon fut ajouté à cette partie pour l'aria du début pour l'alto. De plus, le choral d'orgue fut chanté par un soprano. Pour cet enregistrement cependant, nous avons gardé l'instrumentation originale de Weimar. Selon la copie susmentionnée de la partition complète, les parties de flûte à bec dans le premier mouvement sont écrites en mi majeur tandis que le reste des parties instrumentales est en do majeur, indiquant une convention caractéristique de la cour de Weimar: les flûtes à bec étaient accordées au *Kammerton* grave (la=392 Hz) tandis que les autres instruments sont basés sur le *Chorton* (la=465 Hz).

Fagotte et basson, BWV 155

On pense généralement que le *fagotte* et le basson sont un même instrument mais le *fagotte* et le basson requis dans les cantates de Bach sont en fait des instruments légèrement différents. Les recherches d'Ulrich Prinz (Bachjahrbuch 1981, pp. 108) et de Lawrence Dreyfus (Bachs Continuo Group, 1987, pp. 108) apportent une grande aide dans la compréhension de cette distinction. Selon Prinz, parmi les 19 pièces demandant un *fagotte* ou basson des cantates sacrées de Bach jouées jusqu'à la période de Weimar, il y en a trois qui indiquent le basson (ou *bassono*) dans le matériel original; le mot *fagotte* (ou *fagotto*) est écrit dans toutes les autres. De même, toutes les cantates de Leipzig sauf quatre (dont trois

furent écrites à Weimar), demandent un basson, ce qui indique avec netteté que Bach lui-même faisait la distinction entre les deux instruments. Un autre point très important est que, parmi les cantates de la période précédant Weimar, toutes trois qui exigent un *bassono* utilisent aussi hautbois et instruments à anches par paire et, qu'à l'endroit où une œuvre écrite en *Kammerton* (entre un ton entier et une tierce mineure plus grave que la hauteur ordinaire de son utilisée par l'orgue et les cordes) utilise le hautbois, la partie marquée pour *fagotte* est écrite en majeure partie à la même hauteur de son que les cordes. En d'autres termes, il est indiqué que le basson était un instrument à hauteur de son basse originaire de la France, un pays relativement progressiste en matière d'instruments à vent, tandis que le *fagotte* sonnait à la même hauteur de son que l'orgue ordinaire.

Seul l'autographe du compositeur reste un matériel de source pour le BWV 155 qui renferme un duo avec un *fagotte obbligato* unique: toutes les parties originales sont perdues. Dans cette partition, la partie *obbligato* pour le second mouvement (le duo) est marqué "Fag." mais la partie elle-même est écrite à la même hauteur de son que l'orgue, faisant croire à première vue que la notation se réfère à un *fagotte* à la hauteur de son plus élevée (*Chorton*). Cependant, le sol: grave qui apparaît dans la mesure 37 et le sol écrit et souligné de la main même de Bach indiquent que le *fagotte* en question devait certainement produire cette note. Selon J.G. Walther (dans son *Musikalisches Lexikon*, 1732), la limite du grave du *fagotte* est "habituellement do. Parfois aussi grave que si: ou la: ". En suivant ce guide, le sol: est hors de la limite grave du registre du *fagotte*. Une explication plausible serait peut-être que l'œuvre fut exécutée non pas en *Chorton* mais en utilisant des instruments accordés selon le *Kammerton*, plus grave d'entre un ton entier et une tierce mineure. Cela voudrait dire que le duo en question ne serait pas joué en la mineur mais une tierce mineure plus bas, en do mineur, et la note la plus grave ne serait alors pas un sol: mais un si bémol: qui se trouve dans le registre mentionné ci-haut. La partie perdue de *fagotte* fut probablement écrite de cette façon. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser un *fagotte* de *Kammerton* (appelé aussi hauteur de son française; la=environ 392 Hz) pour cet enregistrement (avec cordes et orgue, dépendant de l'instrument, environ à la=465 Hz).

© *Masaaki Suzuki 1997*

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

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

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

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

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

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

Née à Kobe, **Midori Suzuki**, soprano, est une diplômée de l'université des arts de la ville de Kyoto avec un prix de la Société de musique de Kyoto. En 1991, elle se rendit aux Pays-Bas étudier le chant baroque avec le professeur Max van Egmond à l'Académie de musique ancienne à Amsterdam, et au Conservatorium de Brabant étudier, avec le docteur Rebecca Stewart, les aspects de l'ensemble vocal du chant grégorien à la Renaissance et au baroque; elle obtint son diplôme en 1995. Midori Suzuki a donné des concerts dans plusieurs pays d'Europe et au Japon, chantant comme soliste dans des cantates et des oratorios, comme membre d'ensembles vocaux et parfois aussi dans un groupe de musique contemporaine. En 1994, elle gagna un prix au festival de musique contemporaine à Belgrade. Midori Suzuki se produit souvent comme soliste avec le Collegium Bach du Japon.

Ingrid Schmithüsen, soprano, est née à Aix-la-Chapelle en 1960. Elle a étudié l'art vocal avec Gregory Foley à Cologne et Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. Au nombre des nombreuses distinctions qu'elle s'est méritées on compte entre autres des prix aux concours suivants: Concours international des Maîtres du Chant français, Paris 1981, Concours national des musiciens-éducateurs et concertistes allemands (VDMK), Berlin 1982, Prix de la ville d'Aix-la-Chapelle pour la musique en 1982. Ingrid Schmithüsen s'est déjà produite en concert dans toute l'Allemagne, à travers l'Europe, au Canada, USA ainsi qu'au Japon. Au chapitre de l'opéra, on a pu l'entendre comme artiste invitée sur diverses scènes allemandes et hollandaises. Son très large répertoire s'étend des œuvres de la Renaissance jusqu'à la période contemporaine.

Yoshikazu Mera, haute-contre parmi les meilleurs du monde, chante régulièrement en Europe et au Japon ainsi que dans plusieurs autres parties du monde. Ses interprétations des cantates de Bach avec le Collegium Bach du Japon l'ont rendu célèbre et il a travaillé à promouvoir l'intérêt pour les chansons japonaises, devenant le premier chanteur à enregistrer un album de chansons japonaises distribué dans le monde entier.

Le ténor **Makoto Sakurada** a obtenu un diplôme de maîtrise à l'Université Geijutsu de Tokyo sous Tadahiko Hirano. Parmi ses autres professeurs, on compte Ganni Fabbrini à Bologne, William Matteuzzi et Gloria Banditelli. Il se produit fréquemment en tant que soliste dans des interprétations d'oratorio, particulièrement de l'époque baroque. Depuis 1995, il travaille régulièrement avec Masaaki Suzuki et le Bach Collegium Japan. Il travaille également avec Wolfgang Sawallisch, Philippe Herreweghe et Sigiswald Kuijken. Il se produit régulièrement à l'opéra et remporte le second prix au Concours international de musique ancienne de Bruges en 2002.

La basse **Peter Kooij** débute sa carrière en tant que membre de chœur et étudiant en violon. Il poursuit ses études en chant auprès de Max van Egmond au Conservatoire Sweelinck à Amsterdam. Il donne des classes de maîtres et se produit fréquemment en tant que soliste un peu partout à travers le monde et son répertoire s'étend de Schütz à Kurt Weill. Peter Kooij est également directeur artistique de l'Ensemble vocal européen. Il enseigne au Conservatoire Sweelinck ainsi qu'à la Musikhochschule à Hanovre et, depuis 2000, est professeur à l'Université Geijutsu à Tokyo.



DDD

RECORDING DATA

Recorded in February, June and July 1997 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Recording producers: Robert von Bahr, Marion Schwebel (BWV 143)
Sound engineers: Hans Kipfer, Jens Braun
Digital editing: Thore Brinkmann, Marion Schwebel (BWV 143)
Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tadashi Isoyama 1997, © Masaaki Suzuki 1997
Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)
Front cover design: Sofia Scheutz
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd
Colour origination: Studio 90 Ltd

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

BIS-CD-841

© & © 1997, BIS Records AB, Åkersberga.

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt, BWV 18

2. REZITATIV *Baß*

Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt; und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: Also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefället, und soll ihm gelingen, dazu ichs sende.

3. CHORAL (LITANEI) und REZITATIV *Tenor & Baß*

Tenor: Mein Gott, hier wird mein Herz sein:
Ich öffne dirs in meines Jesu Namen;
So streue deinen Samen
Als in ein gutes Land hinein.
Laß solches Frucht und hundertfältig bringen!
O Herr, Herr, hilf! o Herr, laß wohlgelingen!
Du wollest deinen Geist und Kraft zum Worte geben;
Erhör uns, lieber Herre Gott!

Baß: Nur wehre, treuer Vater, wehre,
Daß mich und keinen Christen nicht
Des Teufels Trug verkehre.
Sein Sinn ist ganz dahin gericht,
Uns deines Wortes zu berauben
Mit aller Seligkeit.
Den Satan unter unsre Füße treten;
Erhör uns, lieber Herre Gott!

Tenor: Ach! Viel verleugnen Wort und Glauben
Und fallen ab wie faules Obst,
Wenn sie Verfolgung sollen leiden;
So stürzen sie in ewig Herzeleid,
Da sie ein zeitlich Weh vermeiden.
Und uns für des Türken und des Papsts
Grausamem Mord und Lästereien,
Wüten und Toben väterlich behüten;
Erhör uns, lieber Herre Gott!

Baß: Ein andrer sorgt nur für den Bauch:
Inzwischen wird der Seele ganz vergessen.
Der Mammon auch
Hat vieler Herz besessen.
So kann das Wort zu keiner Kraft gelangen:
Und wieviel Seelen hält
Die Wollust nicht gefangen!
So sehr verführet sie die Welt!
Die Welt, die ihnen muß anstatt des Himmels stehen.
Darüber sie vom Himmel irgehen!

2. RECITATIVE

For as the rain and snow come down from heaven and return not, thither but water the earth, making it bring forth and sprout, giving seed to the sower and bread to the eater, so shall my word be that goes forth from my mouth: it shall not return to me empty, but it shall accomplish that which I purpose, and prosper in the thing for which I sent it.

3. CHORALE (LITANY) and RECITATIVE

Tenor: My God, my heart will be here:
I open it up to you in the name of my Jesus;
Therefore sow your seed
Like in good soil.
May it bring fruit, a hundredfold!
Oh Lord, Lord, help! O Lord, let it be successful!
You wished to give your spirit and power to the word;
Hear us, dear Lord God!

Bass: But, loyal Father, be on your guard
Lest I, and other Christians,
Might be taken in by the Devil's deception.
He is quite devoted to the aim
Of robbing us of your word;
With all blessedness,
Satan tries to get under our feet;
Hear us, dear Lord God!

Tenor: Alas, many people deny the word and the faith
And fall away like rotten fruit,
If they think they will suffer persecution;
Then they fall into eternal misery,
Just to avoid a temporary woe.
Protect us paternally
From the terrible murder and tortures
Of the Turks and of the Pope,
Hear us, dear Lord God!

Bass: And somebody else may care more for his stomach;
Meanwhile he totally neglects his soul.
Mammon, too,
Has taken possession of many a heart.
In this way God's word cannot become strong:
And how many souls have been captured
By carnal desire!
So greatly can the world deceive us!
The world that must usurp heaven's place for them,
Because they go astray from heaven!

Alle Irrige und Verführte wiederbringen;
Erhör uns, lieber Herr! Gott!

4. ARIE Sopran

Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.
Außer dem sind alle Schätze
Solche Netze,
Welche Welt und Satan stricken,
Schnüde Seelen zu berücken.
Fort mit allen, fort, nur fort!
Mein Seelenschatz ist Gottes Wort.

5. CHORAL

Ich bitt, o Herr, aus Herzensgrund,
Du wollst nicht von mir nehmen
Dein heiliges Wort aus meinem Mund;
So wird mich nicht beschämen
Mein Sünd und Schuld, denn in dein Huld
Setz ich all mein Vertrauen.
Wer sich nur fest darauf verläßt,
Der wird den Tod nicht schauen.

Bring back all those who have been deceived and led astray;
Hear us, dear Lord God!

4. ARIA

My soul's treasure is the word of God.
Without it, all other treasures
Are such traps
As are set by the world and by Satan.
In order to entice base souls.
Away with them all, away, away!
My soul's treasure is the word of God.

5. CHORALE

I pray, o Lord, from the depths of my heart,
That you will not wish to take
Your holy word out of my mouth;
Thus my guilt and sin
Will not shame me; for in your graciousness
I place all my trust.
He who relies upon it steadfastly
Will not fear Death.

Tritt auf die Glaubensbahn, BWV 152

2. ARIE Baß

Tritt auf die Glaubensbahn,
Gott hat den Stein gelegt,
Der Zion hält und trägt,
Mensch, stoße dich nicht dran!
Tritt auf die Glaubensbahn!

3. REZITATIV Baß

Der Heiland ist gesetzt
In Israel zum Fall und Auferstehen!
Der edle Stein ist sonder Schuld,
Wenn sich die böse Welt
So hart an ihm verletzt,
Ja über ihn zur Hölle fällt,
Weil sie boshaftig an ihn rennet
Und Gottes Huld
Und Gnade nicht erkennt!
Doch selig ist
Ein auserwählter Christ,
Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget.
Weil er dadurch Heil und Erlösung findet.

2. ARIA

Walk in the way of faith,
God has laid the foundation-stone;
Zion endures and supports,
Do not stumble on it!
Walk in the way of faith!

3. RECITATIVE

The saviour is sent
To Israel, to fall and be resurrected!
The noble stone is without guilt.
If the evil world
Injures him so severely,
Indeed, trips over him and falls into hell,
Because it is running at him malevolently,
Not recognizing
God's grace and mercy.
Blessed, however, is
A chosen Christian,
Who bases his faith on this cornerstone.
Because, through it, he will find salvation and redemption.

[9] 4. ARIE *Sopran*

Stein, der über alle Schätze,
Hilf, daß ich zu aller Zeit
Durch den Glauben auf dich setze
Meinen Grund der Seligkeit
Und mich nicht an dir verletze.
Stein, der über alle Schätze!

[10] 5. REZITATIV *Baß*

Es ärgre sich die kluge Welt, daß Gottes Sohn
Verläßt den hohen Ehrenthron.
Daß er in Fleisch und Blut sich kleidet
Und in der Menschheit leidet.
Die größte Weisheit dieser Erden
Muß vor des Höchsten Rat
Zur größten Torheit werden.
Was Gott beschlossen hat,
Kann die Vernunft doch nicht ergründen;
Die blinde Leiterin verführt die geistlich Blinden.

[11] 6. ARIE (Duett) *Sopran & Baß*

Seele: Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen?
Jesus: Du mußt dich verleugnen und alles verlassen.
Seele: Wie soll ich erkennen das ewige Licht?
Jesus: Erkenne mich gläubig und ärgre dich nicht!
Seele: Komm, lehre mich, Heiland, die Erde verschmähen!
Jesus: Komm, Seele, durch Leiden zur Freude zu gehen!
Seele: Ach, ziehe mich, Liebster, so folg ich dir nach!
Jesus: Dir schenk ich die Krone nach Trübsal und Schmach.

4. ARIA

Stone, above all treasures,
Help me, so that at all times
Through my faith, I can place upon you
My foundation of blessedness.
And do not wound myself upon you.
Stone, above all treasures.

5. RECITATIVE

The wise people in the world should be angry, because the Son of God
Is leaving his throne of honour on high.
Clothing himself in flesh and blood,
And is suffering in human form.
The greatest wisdom on earth
Must, before the Almighty counsel,
Turn into the greatest folly.
That which God has decided
Cannot be explained by reason alone;
The blind leader seduces those who are spiritually blind.

6. ARIA (Duet)

Soul: How can I embrace you, beloved of all souls?
Jesus: You must deny yourself and relinquish everything.
Soul: How can I recognize the eternal light?
Jesus: Recognize me in faith, and do not become angry.
Soul: Come, teach me, Saviour, to spurn worldly things!
Jesus: Come, soul, pass through suffering into joy!
Soul: Oh, take me, beloved; I shall follow you!
Jesus: I shall give you the crown, after misery and ignominy.

Mein Gott, wie lang, ach lange, BWV 155

[12] 1. REZITATIV *Sopran*

Mein Gott, wie lang, ach lange?
Des Jammers ist zuviel,
Ich sehe gar kein Ziel
Der Schmerzen und der Sorgen!
Dein süßer Gnadenblick
Hat unter Nacht und Wolken sich verborgen.
Die Liebeshand zieht sich, ach, ganz zurück.
Um Trost ist mir sehr bange.
Ich finde, was mich Armen täglich kränket,
Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt
Der Freuden Wein gebricht;
Mir sinkt fast alle Zuversicht.

1. RECITATIVE

My God, how long, ah long?
The misery is too great,
I can see no aim
For these pains and anguish!
Your sweet merciful glance
Has concealed itself behind night and clouds,
Your loving hand, alas, is completely withdrawn,
I yearn for comfort.
I find that which afflicts me every day,
A full measure of tears is always poured,
The wine of joy is spilt;
I am losing almost all my confidence.

[13] 2. ARIE (Duett) *Alt & Tenor*

Du mußt glauben, du mußt hoffen,
Du mußt Gott gelassen sein!
Jesus weiß die rechten Stunden.
Dich mit Hilfe zu erfreuen.
Wenn die trübe Zeit verschwunden,
Steht sein ganzes Herz dir offen.

[14] 3. REZITATIV *Baß*

So sei, o Seele, sei zufrieden!
Wenn es vor deinen Augen scheint,
Als ob dein liebster Freund
Sich ganz von dir geschieden;
Wenn er dich kurze Zeit verläßt.
Herz! glaube fest,
Es wird ein kleines sein,
Da er für bittere Tränen
Den Tröst- und Freudenwein
Und Honigseim für Wermut will gewähren!
Ach! denke nicht,
Daß er von Herzen dich betrübe,
Er prüfet nur durch Leiden deine Liebe,
Er machet, daß dein Herz bei trüben Stunden weine.
Damit sein Gnadenlicht
Dir desto lieblicher erscheine;
Er hat, was dich ergötzt,
Zuletzt
Zu deinem Trost dir vorbehalten;
Drum laß ihn nur, o Herz, in allem walten!

[15] 4. ARIE *Sopran*

Wirf, mein Herze, wirf dich noch
In des Höchsten Liebesarme,
Daß er deiner sich erbarme.
Lege deiner Sorgen Joch,
Und was dich bisher beladen,
Auf die Achseln seiner Gnaden.

[16] 5. CHORAL

Ob sichs anließ, als wollt er nicht,
Laß dich es nicht erschrecken,
Denn wo er ist am besten mit,
Da will ers nicht entdecken.
Sein Wort laß dir gewisser sein,
Und ob dein Herz spräch lauter Nein,
So laß doch dir nicht grauen.

2. ARIA (Duett)

You must believe, you must hope,
You must be composed before God!
Jesus knows the right moments
To delight you with assistance.
When the times of misery are past,
His entire heart will be open for you.

3. RECITATIVE

O soul, be satisfied!
If it seems to you
That your dearest friend
Has left you completely.
If he leaves you for a short time,
O heart! be steadfast!
It will only be a little while.
Because, in place of bitter tears,
He will grant the wine of consolation and joy,
And honey in place of bitter wine.
Oh, do not think
That he is distressing you in earnest;
He is only testing you love through suffering,
He is causing your heart to lament in hours of sadness,
So that the light of his mercy
Will appear all the more attractive to you;
That which delights you, he has
Reserved until last
For your comfort.
Therefore, o heart, just let him rule in all matters!

4. ARIA

My heart, throw yourself
Into the loving arms of the Almighty,
So that He may take pity on you.
Place the yoke of your burden,
And whatever has troubled you thus far
Upon the shoulders of His mercy.

5. CHORALE

Even if he seems not to care about you,
Do not be dismayed.
For it is when he is most concerned with you
That he does not disclose himself.
Let his word be ever more certain to you
And if your heart is only negative,
Do not be distressed.

Komm, du süße Todesstunde, BWV 161

[17] 1. ARIE (mit Choral) *Alt*

Komm, du süße Todesstunde,
Da mein Geist
Honig speist
Aus des Löwen Munde;
Mache meinen Abschied süße,
Säume nicht,
Letztes Licht,
Daß ich meinen Heiland küsse.

[18] 2. REZITATIV *Tenor*

Welt, deine Lust ist Last,
Dein Zucker ist mir als ein Gift verhaßt,
Dein Freudenlicht
Ist mein Komete,
Und wo man deine Rosen bricht,
Sind Dornen ohne Zahl
Zu meiner Seele Qual.
Der blasse Tod ist meine Morgenröte,
Mit solcher geht mir auf die Sonne
Der Herrlichkeit und Himmelswonne.
Drum seufz ich recht von Herzensgrunde
Nur nach der letzten Todesstunde.
Ich habe Lust bei Christo bald zu weiden,
Ich habe Lust von dieser Welt zu scheiden.

[19] 3. ARIE *Tenor*

Mein Verlangen
Ist, den Heiland zu umfassen
Und bei Christo bald zu sein.
Ob ich sterblich' Asch und Erde
Durch den Tod zermalmet werde,
Wird der Seele reiner Schein
Dennoch gleich den Engeln prangen.

[20] 4. REZITATIV *Alt*

Der Schluß ist schon gemacht,
Welt, gute Nacht!
Und kann ich nur den Trost erwerben,
In Jesu Armen bald zu sterben?
Er ist mein sanfter Schlaf.
Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken,
Bis Jesus mich wird auferwecken,
Bis er sein Schaf
Führt auf die süße Lebensweide,
Daß mich der Tod von ihm nicht scheide.

1. ARIA (with Chorale)

Come, thou sweet death's hour,
When my spirit
Will eat honey
From the lion's mouth;
Make my departure sweet,
Do not delay,
Final light,
So that I may kiss my saviour.

2. RECITATIVE

O world, your pleasures are a burden,
I hate your sugar as if it were poison,
Your friendly light
Is for me like a comet;
And where your roses are plucked
There are innumerable thorns
To torment my soul.
Pale death is my morning light:
From which for me the sun
Rises in glory and heavenly felicitation.
Thus I shall only sigh from the bottom of my heart
After the last hour of death.
I wish to be with Christ soon:
I desire to take my leave of this earth.

3. ARIA

My desire
Is to embrace the Saviour
And soon to be with Christ.
Even if death grinds me
Into mortal ashes and dust.
The pure radiance of the soul
Will still soon shine upon the angels.

4. RECITATIVE

The end is already decided.
O world, good-night!
Can I now have the comfort
Of dying soon in the arms of Jesus?
He is my gentle sleep.
The cool grave will cover me with roses,
Until Jesus will wake me again,
Until he leads his sheep
Into the sweet meadow of life
So that death will no longer be able to separate him from me.

So brich herein, du froher Todestag,
So schlage doch, du letzter Stundenschlag!

[21] 5. CHOR

Wenn es meines Gottes Wille,
Wünsch ich, daß des Leibes Last
Heute noch die Erde fülle,
Und der Geist, des Leibes Gast,
Mit Unsterblichkeit sich kleide
In der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

[22] 6. CHORAL

Der Leib zwar in der Erden
Von Würmen wird verzehrt,
Doch auferweckt soll werden,
Durch Christum schön verklart,
Wird leuchten als die Sonne
Und leben ohne Not
In himmlischer Freud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

So, happy day of death, now you may dawn,
Final hour, you may now strike!

5. CHORUS

If it is my God's will,
I wish that the burden of the body
Would fill the earth even today,
And that the spirit, the guest of the body
Would clothe itself in immortality,
In the sweet heavenly joy.
Jesus, come and take me away!
This is my final word.

6. CHORALE

Although my body, in the earth,
Is consumed by worms,
Yet I shall be woken again,
Transfigured by Christ,
To shine like the sun.
And live without troubles
In heavenly joy and delight.
How can death then harm me?

Lobe den Herrn, meine Seele, BWV 143

[23] 1. CHOR

„Lobe den Herrn, meine Seele.“

[24] 2. CHORAL *Soprano*

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
Ein starker Nothelfer du bist
Im Leben und im Tod;
Drum wir allein
Im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

[25] 3. REZITATIV *Tenor*

„Wohl dem, des Hilfe der Gott Jakobs ist, des Hoffnung auf dem
Herrn, seinem Gott, stehet.“

[26] 4. ARIE *Tenor*

Tausendfaches Unglück, Schrecken,
Trübsal, Angst und schnellen Tod,
Völker, die das Land bedecken,
Sorgen und sonst noch mehr Not

1. CHORUS

Praise the Lord, O my soul.

2. CHORALE

Thou Prince of Peace, Lord Jesus Christ,
True man and true God,
You are a strong helper in the hour of need,
In life and in death;
Therefore,
Exclusively in your name,
We call to your Father.

3. RECITATIVE

Happy is he whose help is the God of Jacob, whose hope is
in the Lord his God.

4. ARIA

A thousandfold misfortune, fear,
Misery, anguish and a quick death,
The peoples that inhabit the earth,
Worries and even more danger,

Sehen andre Länder zwar,
Aber wir ein Segensjahr.

27

5. ARIE *Baß*

„Der Herr ist König ewiglich, dein Gott, Zion, für und für.“

28

6. ARIE (mit Choral) *Tenor*

Jesu, Retter deiner Herde,
Bleibe ferner unser Hort,
Daß dies Jahr uns glücklich werde,
Halte Wacht an jedem Ort.
Führ, o Jesu, deine Schar,
Bis zu jenem neuen Jahr!

29

7. CHOR und CHORAL

Gedenk, Herr, jetzund an dein Amt,
Daß du ein Friedfürst bist,
„Halleluja“ – Und hilf uns gnädig allesamt
Jetzt und zu dieser Frist;
Laß uns hinfort
Dein göttlich Wort
Im Fried noch länger hallen.

May be seen by other countries,
But we see a year of victory

5. ARIA

The Lord will reign for ever, thy God, O Zion, to all generations.

6. ARIA (with Chorale)

Jesus, saviour of your flock,
Remain our refuge.
So that this year will be happy for us,
Keep guard at every place,
O Jesus, lead your people
To the new year!

7. CHORUS and CHORALE

Remember now, Lord, your office,
That you are a prince of peace,
‘Halleluia’ – and, in your mercy, help us all,
Now and at this time:
Let us henceforth
Echo your divine word
Even longer, in peace.

Bach Collegium Japan

BWV 18

Soloists:

Midori Suzuki, soprano; Makoto Sakurada, tenor; Peter Kooij, bass

Choir:

Sopranos: Tamiko Hoshi, Sachiko Muratani, Midori Suzuki,
Aki Yanagisawa
Altos: Yuko Anazawa, Yoshikazu Mera, Claudia Schmitz,
Tamaki Suzuki
Tenors: Tadashi Miroku, Takanori Ohnishi,
Makoto Sakurada, Akira Takizawa
Basses: Peter Kooij, Jun Hagiwara, Tetsuya Odagawa,
Yoshitaka Ogasawara, Chiyuki Urano

Orchestra

Violas: Ryo Terakado, Azumi Takada, Keiko Watanabe,
Yoshiko Morita
Violoncello: Hidemi Suzuki
Violone: Shigeru Sakurai
Fagott: Seiichi Futakuchi
Organ: Naoko Imai

BWV 152

Soloists:

Midori Suzuki, soprano, Peter Kooij, bass

Orchestra:

Recorder: Kazuo Hanaoka
Oboe: Marcel Poncelle
Viola damore: Ryo Terakado
Viola da gamba: Hiroshi Fukazawa
Organ: Masaaki Suzuki

BWV 155

Soloists:

Midori Suzuki, soprano; Yoshikazu Mera, alto;
Makoto Sakurada, tenor; Peter Kooij, bass

Orchestra:

Violins: Ryo Terakado, Azumi Takada, Makoto Akatsu,
Mari Ono, Keiko Watanabe, Yuko Takeshima
Violas: Yoshiko Morita, Amiko Watabe
Violoncellos: Hidemi Suzuki, Norizumi Morooka
Fagott: Seiichi Futakuchi
Organ: Naoko Imai

Tuning: Toshihiko Umeoka

Administrators: Hiroyuki Takeda, Yoshiya Hida, Megumi Fukuda, Ayako Kuninobu

BWV 161

Soloists:

Yoshikazu Mera, alto; Makoto Sakurada, tenor

Choir:

Sopranos: Tamiko Hoshi, Sachiko Muratani, Midori Suzuki,
Aki Yanagisawa
Altos: Yuko Anazawa, Yoshikazu Mera, Claudia Schmitz,
Tamaki Suzuki
Tenors: Tadashi Miroku, Takanori Ohnishi,
Makoto Sakurada, Akira Takizawa
Basses: Peter Kooij, Tetsuya Odagawa,
Yoshitaka Ogasawara, Chiyuki Urano

Orchestra:

Recorders: Kazuo Hanaoka, Jun-ichi Furuhashi
Violins: Ryo Terakado, Azumi Takada, Makoto Akatsu,
Mari Ono, Keiko Watanabe, Yuko Takeshima
Violas: Yoshiko Morita, Amiko Watabe
Violoncellos: Hidemi Suzuki, Norizumi Morooka
Fagott: Seiichi Futakuchi
Organ: Masaaki Suzuki, Naoko Imai

BWV 143

Solists:

Ingrid Schmitzhöfen, soprano; Makoto Sakurada, tenor;
Peter Kooij, bass

Choir:

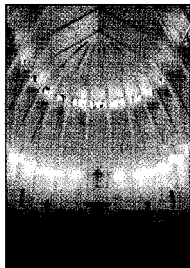
Sopranos: Yoshie Hida, Tamiko Hoshi, Midori Suzuki,
Aki Yanagisawa
Altos: Yuko Anazawa, Tomoko Koike,
Hiromi Shimomura, Tamaki Suzuki
Tenors: Tadashi Miroku, Takanori Ohnishi,
Makoto Sakurada, Akira Takizawa
Basses: Peter Kooij, Jun Hagiwara, Tetsuya Odagawa,
Yoshitaka Ogasawara

Orchestra:

Corno da caccia: Toshio Shimada, Yoshimitsu Osada,
Munenori Yamagami
Timpani: Toshiyuki Matsukura
Violins: Natsumi Wakamatsu, Azumi Takada, Yuko
Takeshima, Makoto Ito, Amiko Watabe, Runa Oda
Violas: Makoto Akatsu, Ryoko Morooka
Violoncellos: Hidemi Suzuki, Norizumi Morooka
Fagott: Kiyotaka Dohsaka
Organ: Masaaki Suzuki, Itsuko Noto



Masaaki Suzuki
conductor



The Shoin Women's University Chapel



Bach Collegium Japan



Midori Suzuki
soprano



Yoshikazu Mera
counter-tenor



Makoto Sakurada
tenor



Peter Kooij
bass

Photo: © Koichi Miura

Photo: © Koichi Miura