



CD-871 DIGITAL



Buxtehude

MEMBRA JESU NOSTRI

Bach Collegium Japan
Masaaki Suzuki

BUXTEHUDE, Dietrich (1637-1707)**Membra Jesu nostri****58'36**

Kantatenzyklus in sieben Teilen über den am Kreuze leidenden Heiland
 Cycle of Cantatas in seven parts

Ad pedes**7'58**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | Sonata | 0'39 |
| [2] | Coro. <i>Ecce super montes...</i> | 0'58 |
| [3] | Aria. <i>Salve mundi salutare...</i>
Soprano (Yoshie Hida) | 1'21 |
| [4] | Aria. <i>Clavos pedum, plagas duras...</i>
Soprano (Midori Suzuki) | 1'30 |
| [5] | Aria. <i>Dulcis Jesu, pie Deus...</i>
Basso (Yoshitaka Ogasawara) | 1'36 |
| [6] | Coro. <i>Ecce super montes...</i>
Solo: Makoto Sakurada | 1'48 |
-

Ad genua**7'59**

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | Sonata in tremulo | 1'11 |
| [8] | Coro. <i>Ad ubera portabimini...</i> | 1'36 |
| [9] | Aria. <i>Salve Jesu, rex sanctorum...</i>
Tenore (Makoto Sakurada) | 1'06 |
| [10] | Aria. <i>Quid sum tibi responsurus...</i>
Alto (Yoshikazu Mera) | 1'13 |
| [11] | Aria. <i>Ut te quaeram mente pura...</i>
Soprano I, II, Basso (Aki Yanagisawa, Midori Suzuki, Yoshitaka Ogasawara) | 1'14 |
| [12] | Coro. <i>Ad ubera portabimini...</i> | 1'39 |

	Ad manus	9'39
13	Sonata	1'02
14	Coro. <i>Quid sunt plagae...</i>	2'03
	Soli: Aki Yanagisawa, Midori Suzuki, Yoshikazu Mera, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara	
15	Aria. <i>Salve Jesu, pastor bone...</i>	1'30
	Soprano (Yoshie Hida)	
16	Aria. <i>Manus sanctae, vos amplector...</i>	1'31
	Soprano (Midori Suzuki)	
17	Aria. <i>In cruore tuo lotum...</i>	1'29
	Alto, Tenore, Basso (Yuko Anazawa, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara)	
18	Coro. <i>Quid sunt plagae...</i>	2'03
	Ad latus	7'14
19	Sonata	0'26
20	Coro. <i>Surge, anima mea...</i>	1'29
21	Aria. <i>Salve latus salvatoris...</i>	1'14
	Soprano (Midori Suzuki)	
22	Aria. <i>Ecce tibi appropinquo...</i>	1'18
	Alto, Tenore, Basso (Yoshikazu Mera, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara)	
23	Aria. <i>Hora mortis meus flatus...</i>	1'18
	Soprano (Yoshie Hida)	
24	Coro. <i>Surge, anima mea...</i>	1'29
	Ad pectus	9'00
25	Sonata	0'34
26	Aria. <i>Sicut modo geniti infantes rationabiles...</i>	2'06
	Alto, Tenore, Basso (Yoshikazu Mera, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara)	
27	Aria. <i>Salve, salus mea, Deus...</i>	1'25
	Alto (Yoshikazu Mera)	
28	Aria. <i>Pectus mihi confer mundum...</i>	1'21
	Tenore (Makoto Sakurada)	

[29]	Aria. Ave, verum templum Dei...	1'25
	Basso (Yoshitaka Ogasawara)	
[30]	Aria. Sicut modo geniti infantes rationabiles...	2'08
	Alto, Tenore, Basso (Yoshikazu Mera, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara)	

Ad cor	9'26
---------------	-------------

[31]	Sonata (4 Viole da gamba, Violoncello, Organo)	1'53
[32]	Aria. Vulnerasti cor meum...	2'27
	Soprano I, II, Basso (Midori Suzuki, Yuko Anazawa, Yoshitaka Ogasawara)	
[33]	Aria. Summi regis cor, aveto...	2'54
	Soprano I, II, Basso (Midori Suzuki, Yuko Anazawa, Yoshitaka Ogasawara)	
[34]	Aria. Vulnerasti cor meum...	2'09
	Soprano I, II, Basso (Midori Suzuki, Yuko Anazawa, Yoshitaka Ogasawara)	

Ad faciem	6'30
------------------	-------------

[35]	Sonata	0'42
[36]	Coro. Illustra faciem tuam...	1'08
[37]	Aria. Salve, caput cruentatum...	1'13
	Alto, Tenore, Basso (Yoshikazu Mera, Makoto Sakurada, Yoshitaka Ogasawara)	
[38]	Aria. Dum me mori est necesse...	1'18
	Alto (Yoshikazu Mera)	
[39]	Coro. Cum me jubes emigrare...	2'08

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki





Masaaki Suzuki

Dietrich Buxtehude and *Membra Jesu nostri*

...der Wohl-Edle, Groß-Achtbare, und Weltberühmte Hr. Dietrich Buxtehude' (...the very noble, most venerable, and world-famous Mr. Dietrich Buxtehude)

These are not common words to be used in mourning the death of a musician; they are found in Johann Caspar Ulich's elegy for Dietrich Buxtehude.

Even without mention of the legend that the young Bach travelled some 400 kilometres on foot from Arnstadt, in Central Germany, to Lübeck on the northern coast, to hear him perform, it is clear that Buxtehude was held to be one of the foremost musicians of his day. He established himself in the once prosperous Hanseatic city of Lübeck, where he lived and worked for some 40 years, contributing greatly to the reputation of the town as 'the capital of music'.

Buxtehude most likely arrived in Lübeck in early 1668. On 5th November of the previous year, Franz Tunder, organist of the Marienkirche at Lübeck, had died, leaving the position vacant. Doubtless there were many applicants for this prestigious North German post, but it fell into the hands of Buxtehude, who until that time had held positions in Sweden and Denmark. He took up the post on 11th April 1668, became a citizen of Lübeck in July of the same year, and married Anna Margarethe Tunder, the younger daughter of his predecessor, in August. There were about 70 guests in attendance at this event, at which, according to sumptuary regulations, cake could be served, but not wine. Judging from these regulations, which were published in 1656, it appears that the number of guests permissible at a wedding was limited to

35, yet double that number were in attendance. This gives further evidence of the high reputation that Buxtehude held, even in his early thirties.

From 1226, when Lübeck became a Free City, a fair-sized industry had sprung up in the city. At one time Lübeck was the leader of the Hanseatic league of cities, and at the time of Buxtehude's arrival, a free and vital air could still be felt there; according to the writings of the period, it was the merchants' church, the Marienkirche, which lay at the heart of the city at that time. Not merely the centre of worship for the merchants of Lübeck, it also served as a meeting-place, courthouse and archives. Indeed, in Lübeck, where the merchants formed the government, the Marienkirche was for all intents and purposes the town hall; government decisions and notices were posted on the gate of the church.

Buxtehude's job here had three broad components. The first, which goes without saying, was that of church organist. His public duties in this job, not so many as might be expected, consisted of playing at the main morning services and afternoon services on Sundays and feast-days, and also at Saturday afternoon Vespers. Providing introductions and postludes to the chorales sung by the congregation, his main duty was to act as a 'wordless choir', forming a musical dialogue with the congregation. He would also have played preludes and postludes before and after the services and provided music during Communion, as well as other organ music that was necessary for special rites during the services themselves.

The part of Buxtehude's work in Lübeck believed to have taken the majority of his time was, however, not the directly musical rôle, but rather his

position as 'Werkmeister'. He succeeded Tunder in this position as well as in the rôle of organist, and began his duties on New Year's Day in 1669. Since 1647, the positions of Werkmeister and organist at the Marienkirche had been awarded jointly to one individual; this sort of holding of multiple posts was fairly common in North Germany; there are also examples of organists who were schoolteachers, city scribes, or keepers of chronicles.

The Werkmeister held one of the major supporting posts to the management and activities of the church; he encompassed the duties of treasurer and general business manager. To focus on just one part of the job, his responsibilities included keeping the records of baptisms, weddings and funerals, maintaining the weekly account-books and keeping track of the finances, paying the salaries of all church employees from the minister to the chimney-sweep, managing supplies of all the various implements used in services, such as candles and coal... and the list goes on. When an area of the church or hall required repairs from time to time, he would oversee it; occasionally he was required to travel the surrounding area in search of building materials such as wood or stone. After a storm, it was the Werkmeister's duty to go by the church to inspect it for leakage. Buxtehude's painstaking and honest execution of these troublesome duties is chronicled in the densely-written account books he kept in that capacity.

The third component of Buxtehude's work was as the director of the *Abendmusiken* (Evening Music), which was an annual concert series in Lübeck. Originally held at noon on Thursdays, the performances were for the entertainment of the merchants who plied their trade in the marketplace out-

side. Tunder built upon this by offering a series of organ recitals, or performances by chamber ensembles of voices or strings, under the name *Abendspiel* (Evening Concert); Buxtehude expanded the scope considerably, performing larger and more demanding works. The days of performance were also changed, and the concerts were held on the five Sundays before Christmas (excluding the first Sunday in Advent) between 4:00 and 5:00 p.m., following the afternoon service. This concert series soon reached a level of attendance necessitating the presence of hall management staff. As admission was free, however, the financing of the *Abendmusiken* presented difficulties, and for this reason Buxtehude turned his hand to fund-raising. The one-month leave of absence taken by Bach (which was exceeded by three months) appears to have been in order that he might journey to Lübeck to attend the *Abendmusik*.

To speak of Lübeck's musical activities was to speak the name of Buxtehude, who was a major figure in church music, and his contribution to the musical reputation of that city was great, but in building the reputation he enjoyed, he had assistance from people such as that pivotal figure of church music, the cantor. It is well known that Buxtehude produced a large number of works for organ, but judging from the fact that he also left approximately 130 works for voice, it is reasonable to expect that some compositions by the cantors of that time would also exist. However, works by the cantors of Buxtehude's day, Samuel Franck (who had married one of Tunder's daughters and was thus Buxtehude's brother-in-law) and Jacob Pagen-darm, are largely unknown. This can be seen as one of the great contrasts with Leipzig, where Bach and

the other cantors of the Thomaskirche were active in directing the music of the church.

Activities in the field of vocal music in North Germany were not limited to the organists of Lübeck. In the first place, by the 17th century the perception of the organ itself as primarily a continuo instrument had passed its peak and, from north to south, a widening group of organists was exploring a newly emerging musical form. The conspicuous leaders among this group, who played continuo with a free mix of improvisation, were working to form ensembles. In the midst of this musical awakening, particularly in North Germany, the influence of Dutch organist J.P. Sweelinck was inescapable. Given the nickname of *der Hamburgische Organistenmacher* (the organist maker of Hamburg), he gathered North German organists together and taught them the potential of the organ as a performance instrument, separate from its function in church services.

Another primary factor in support of the activities of North German organists was that, in North Germany, the cantor's rôle as a teacher (of music and Latin) was viewed as of primary importance, taking precedence over any creative activities. This tendency was particularly strong around the beginning of the seventeenth century, when it was the organists, not the cantors, who introduced the new Venetian concerto style. Although not at the level of the contemporary cantors of Leipzig, North German cantors willingly used organists' vocal compositions in church services, while cantors in Leipzig at the time might not have had the idea of doing so; this use contributed to the advancement of vocal works.

Although Buxtehude's sacred compositions may well have been used during services of wor-

ship, there is unfortunately no record of the intended purpose of any specific piece. There have been many debates as to the way in which the cantor and organist co-operated, but there is no solid conclusion to date. Furthermore, quite apart from the content of the music, the fact that most of Buxtehude's sacred compositions (or cantatas) survive only in the hand of Stockholm musician Gustaf Düben the elder (c.1628-1690) broadens the scope of the debate even more.

The Düben family originated in Germany and for several generations was active in music in Sweden. Gustaf, following in the footsteps of his father Andreas, a pupil of Sweelinck's, worked as a court *Kapellmeister* and as organist at the German Church in Stockholm. On the side, he copied some of Buxtehude's compositions, including them in what later became known as the 'Düben collection' (now in Uppsala University Library), an extensive compendium of music comprising some 1500 vocal works and 300 instrumental chamber pieces by various composers, which has survived to the present day. A great debt is owed to Düben for his preservation of these works. It is not certain how Düben was linked to the circumstances of composition of Buxtehude's works; one speculation is that Düben may have commissioned some of Buxtehude's compositions, which would mean that Buxtehude had not intended them for use in church services in Lübeck, but rather composed them for Düben's use in Stockholm. Questions such as this may forever remain unanswered.

Among Buxtehude's compositions, the especially significant cantata cycle *Membra Jesu nostri* serves to illustrate clearly the connection between Buxtehude and Düben. The relationship between

the two men appears to date from around 1660, when Buxtehude became organist at a German church in Helsingør (Denmark); after this, it seems, a fairly deep friendship developed. Over the course of their long association, Düben included about 100 of Buxtehude's sacred compositions in his collection, and in 1680, Buxtehude himself dedicated what was to become one of his most definitive works, *Membra Jesu nostri*, to Düben, inscribing the autograph tablature with the words 'to a most noble and honoured friend'.

Membra Jesu nostri takes Jesus's Passion as its theme, and is a cycle of seven cantatas, each meditating on one of the seven members of the body of Jesus on the cross (feet, knees, hands, side, breast, heart, and head). The words are in Latin, unusual for a cantata by Buxtehude, and are taken from the Latin Bible (Vulgate) and from *Rhythmica Oratio Sancti Bernardi*, a work said to be by St. Bernard of Clairvaux (c.1090-1153). The strophic poetry of this mediæval mystic was widely popular with Protestants and Catholics alike throughout the 17th century; furthermore, the way in which this poem sweetly praises Jesus's pain and prays for the unity of God and mankind agrees with the trends of thought of the Pietist movement of that day.

The work is structured as follows: each of the seven sections opens with an instrumental introduction, followed by a concerto-form segment to a Biblical text. This portion is repeated at the end, forming a frame structure; in the middle, three verses from the *Rhythmica Oratio* are set as arias, either duets or solos. The seventh section closes the work with an Amen. In this way, *Membra Jesu nostri* preserves its unity as a cycle, while the words of each separate section have discrete emo-

tional or musical appeal, creating a blend of unity and plurality which conveys wonderfully the tableau of the crucified Jesus and the people who watched his suffering.

© Michiko Yamashita 1998

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 Monte-

verdi's *Vespers*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan, and for many of its projects it has been pleased to welcome European artists such as Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooij, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper and Concerto Palatino.

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

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

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

Dietrich Buxtehude und die *Membra Jesu nostri*
„...der Wohl-Edle, Groß-Achtbare, und Weltberühmte Hr. Dietrich Buxtehude“

Solche Worte sind selten, wenn um den Tod eines Musikers getrauert wird. Sie sind in Johann Caspar Ulichs Elegie für Dietrich Buxtehude zu finden.

Selbst ohne zu erwähnen, daß der junge Bach etwa 400 Kilometer von Arnstadt nach Lübeck zu Fuß ging, um ihn spielen zu hören, ist es klar, daß Buxtehude als einer der hervorragendsten Musiker seiner Zeit galt. Er ließ sich in der einst wohlhabenden Hansestadt Lübeck nieder, um dort etwa 40 Jahre lang zu leben und zu wirken, wobei er wesentlich zum Ruf der Stadt als „Hauptstadt der Musik“ beitrug.

Buxtehude kam höchstwahrscheinlich im Frühjahr 1668 nach Lübeck. Am 5. November des Vorjahres war Franz Tunder, Organist der dortigen Marienkirche, gestorben, und sein Posten war frei geworden. Es gab zweifellos zahlreiche Anwärter auf diesen prestigevollen Posten, aber er ging an Buxtehude, der bis dahin in Schweden und Dänemark Anstellungen gehabt hatte. Er übernahm den Posten am 11. April 1668, wurde im Juli Lübecker Bürger und heiratete im August desselben Jahres Anna Margarethe Tunder, die jüngere Tochter seines Vorgängers. Bei dieser Gelegenheit, bei welcher aufgrund der Bestimmungen über zulässigen Aufwand Kuchen serviert werden durfte, aber kein Wein, waren etwa 70 Gäste anwesend. Aus den 1656 erschienenen Bestimmungen geht hervor, daß die zugelassene Höchstzahl der Gäste bei einer Hochzeit 35 war, aber dessen ungeachtet waren damals doppelt so viele anwesend. Dies ist ein weiterer Beweis für den Ruf, den Buxtehude bereits in seinen

frühen dreißiger Jahren genießen durfte.

Ab 1226, als Lübeck eine freie Reichsstadt wurde, hatte sich dort eine recht beachtliche Industrie entwickelt. Einst war Lübeck Haupt der Hanse, und als Buxtehude dorthin kam, konnte man noch eine freie und vitale Atmosphäre spüren. Laut schriftlicher Aufzeichnungen war es die Kirche der Kaufleute, die Marienkirche, die damals im Herzen der Stadt lag. Sie war nicht nur ein religiöses Zentrum für die lübischen Kaufleute, sondern diente auch als Treffpunkt, Gerichtssaal und Archiv. In Lübeck, wo die städtische Führung aus Kaufleuten bestand, war die Marienkirche sogar *de facto* das Stadthaus; Beschlüsse und Mitteilungen des Stadtrates wurden am Kirchentor angeschlagen.

Buxtehudes Arbeit hier bestand aus drei großen Komponenten. Zunächst war er selbstverständlicher Kirchenorganist. Seine Verpflichtungen in dieser Eigenschaft waren nicht so zahlreich wie man erwarten könnte; er sollte bei den Hauptgottesdiensten sonn- und feiertags vormittags und abends spielen, sowie bei den Vespern am Samstag abend. Indem er die von der Gemeinde gesungenen Choräle mit Prä- und Postludien versah, war seine wichtigste Aufgabe die eines „textlosen Chores“, so daß ein musikalischer Dialog mit der Gemeinde entstand. Er spielte auch Präludien und Postludien vor und nach den Gottesdiensten, und er spielte, wenn notwendig, während des Abendmahls, sowie an anderen Stellen in den Gottesdiensten.

Den Großteil seiner Arbeitszeit in Lübeck widmete aber Buxtehude vermutlich seiner Stellung als Werkmeister. Auch in dieser Eigenschaft war er Tunders Nachfolger, und er begann diese Tätigkeit zu Neujahr 1669. Seit 1647 wurden die Stellungen als Werkmeister und Organist der Marienkirche

stets ein und derselben Person anvertraut. Mehrfache Posten kamen in Norddeutschland recht allgemein vor, und es gibt auch Beispiele von Organisten, die Schullehrer, Stadtschreiber oder Chronisten waren.

Der Posten eines Werkmeisters war eine Stütze für die Leitung und die Aktivitäten der Kirche, und umfaßte die Pflichten eines Schatzmeisters und eines allgemeinen Geschäftsführers. Um gerade einen Teil seiner Arbeit zu betrachten, umfaßten seine Pflichten das Führen von Tauf-, Hochzeits- und Begräbnisbüchern, sowie die wöchentliche Buchführung und die Überwachung der Finanzen, die Gehaltsauszahlung an sämtliche Bedienstete der Kirche, vom Pfarrer bis zum Schornsteinfeger, das Einkaufen von Vorräten sämtlicher Waren, die für den Kirchenbetrieb notwendig waren, wie Kerzen und Kohle... und die Liste geht weiter. Wenn mitunter ein Teil der Kirche oder des Saales repariert werden mußte, oblag ihm die Beaufsichtigung, und manchmal mußte er in der Gegend herumreisen, um Baumaterial wie Stein oder Holz zu suchen. Nach einem Sturm war es die Pflicht des Werkmeisters, die Kirche auf undichte Stellen hin zu prüfen. Buxtehudes gewissenhafte und ehrliche Durchführung dieser schwierigen Pflichten ist aus den dicht beschriebenen Geschäftsbüchern ersichtlich, die er in dieser Eigenschaft führte.

Die dritte Komponente in Buxtehudes Arbeit war jene als Direktor der Abendmusiken, einer jährlichen Konzertserie in Lübeck. Die Veranstaltungen fanden ursprünglich Donnerstag mittags statt, als Unterhaltung für die Kaufleute, die draußen am Marktplatz ihrem Geschäft nachgingen. Tunder hatte darauf eine Serie von Orgelkonzerten oder Aufführungen mit Kammeren-

sembles, vokal oder aus Streichern, unter dem Namen „Abendspiel“ aufgebaut; Buxtehude erweiterte den Spielraum wesentlich, indem er größere und anspruchsvollere Werke aufführte. Die Aufführungstage wurden auch geändert, und die Konzerte wurden nun an den fünf Sonntagen vor Weihnachten gehalten (mit Ausnahme des ersten Advents) zwischen 16.00 und 17.00 Uhr, nach dem Abendgottesdienst. Diese Konzertserie erreichte bald eine derartige Besucherzahl, daß man Saaldienere engagieren mußte. Da aber der Eintritt frei war, bot die Finanzierung der Abendmusiken Schwierigkeiten, und aus diesem Grunde widmete sich Buxtehude der Geldbeschaffung. Bachs einmonatiger Urlaub (der um drei Monate überschritten wurde) scheint den Zweck gehabt zu haben, daß er nach Lübeck gehen sollte, um der Abendmusik beizuwohnen.

Von Lübecks Musikleben zu sprechen hieß, Buxtehudes Namen zu nennen. Er war eine große Gestalt in der Kirchenmusik, und sein Beitrag zum musikalischen Ruhm der Stadt war bedeutend, aber beim Aufbau seines Rufes bekam er auch Hilfe von anderen Personen, etwa der Zentralgestalt der Kirchenmusik, dem Kantor. Es ist bekannt, daß Buxtehude eine große Anzahl von Orgelwerken schuf, aber angesichts der Tatsache, daß er auch etwa 130 Vokalwerke hinterließ, könnte man durchaus erwarten, daß einige Kompositionen der damaligen Kantoren ebenfalls überliefert wären. Die Werke der Kantoren zu Buxtehudes Zeit, Samuel Franck (der eine Tochter Tunders geheiratet hatte und somit Buxtehudes Schwager war) und Jacob Pagendarm, sind aber praktisch unbekannt. Dies ist ein großer Kontrast zu Leipzig, wo Bach und andere Kantoren der Thomaskirche bei

der Leitung der Kirchenmusik aktiv waren.

Es waren nicht nur die Lübecker Organisten, die in Norddeutschland auf dem Gebiet der Vokalmusik tätig waren. Im 17. Jahrhundert hatte die Vorstellung, die Orgel sei in erster Linie ein Continuoinstrument, ihren Gipfelpunkt überschritten, und vom Norden bis zum Süden erforschte eine immer größer werdende Schar von Organisten eine neue musikalische Form. Die bemerkenswerten Führer dieser Schar, die Continuo mit einer freien Mischung von Improvisation spielten, wollten Ensembles gründen. Inmitten dieses musikalischen Erwachens war besonders in Norddeutschland der Einfluß des niederländischen Organisten J.P. Sweelinck selbstverständlich. Unter dem Spitznamen „der Hamburgische Organistenmacher“ sammelte er norddeutsche Organisten um sich, um sie das Potential der Orgel als Konzertinstrument zu lehren, getrennt von ihren Funktionen bei Gottesdiensten.

Ein anderer wichtiger Faktor zugunsten der Tätigkeit norddeutscher Organisten war, daß in Norddeutschland die Rolle des Kantors als Lehrer (für Musik und Latein) für sehr wichtig gehalten wurde, wichtiger als jegliche schöpferische Aktivitäten. Diese Tendenz war am Anfang des 17. Jahrhunderts besonders stark, als es die Organisten waren, nicht die Kantoren, die den neuen venezianischen Konzertstil einführen. Wenn es sich auch nicht um das damalige Leipziger Niveau handelte, verwendeten norddeutsche Kantoren gerne von Organisten geschriebene Vokalkompositionen bei den Gottesdiensten, während die Leipziger Kantoren damals wohl an so etwas gar nicht dachten. Diese Gepflogenheit trug zur Entwicklung der Vokalwerke bei.

Obwohl Buxtehudes sakrale Kompositionen

sehr wohl während der Gottesdienste verwendet worden sein können, gibt es leider keine Angaben über den beabsichtigten Zweck der einzelnen Stücke. Man hat viel darüber diskutiert, wie der Kantor und der Organist zusammenarbeiteten, aber bis heute kam man zu keinem Ergebnis. Ganz abgesehen vom Inhalt der Musik wird der Horizont der Debatte außerdem von der Tatsache erweitert, daß die meisten sakralen Kompositionen Buxtehudes (oder Kantaten) nur in der Handschrift des Stockholmer Musikers Gustaf Düben d. Ä. (um 1628-1690) überliefert sind.

Die ursprünglich aus Deutschland stammende Familie Düben wirkte mehrere Generationen lang im schwedischen Musikleben. In den Fußstapfen seines Vaters Andreas, eines Schülers von Sweelinck, arbeitete Gustaf als Hofkapellmeister und Organist an der Deutschen Kirche in Stockholm. Daneben kopierte er einige von Buxtehudes Kompositionen als Teil dessen, was heute als „Dübensammlung“ in der Universitätsbibliothek von Uppsala vorliegt. Dies ist ein umfassendes Kompendium von Musik, etwa 1500 Vokalwerke und 300 Instrumentalwerke verschiedener Komponisten umfassend, das bis heute unversehrt geblieben ist. Wir verdanken Düben viel, weil er diese Werke der Nachwelt bewahrt hat. Man weiß nicht, was für ein Verhältnis Düben zu Buxtehudes Werken hatte; es wurde die Theorie gebracht, er hätte einige von diesen Kompositionen bestellt, was bedeutet hätte, daß Buxtehude sie gar nicht für den Gebrauch bei Gottesdiensten in Lübeck gedacht, sondern eher für Düben in Stockholm komponiert hatte. Diese Fragen werden vielleicht nie eine Antwort finden.

Unter Buxtehudes Kompositionen zeigt der besonders bedeutende Kantatenzyklus *Membra Jesu*

nostri deutlich auf den Zusammenhang zwischen Buxtehude und Düben. Die Bekanntschaft der beiden Männer scheint um etwa 1660 entstanden zu sein, als Buxtehude Organist der deutschen Kirche im dänischen Helsingør wurde. Danach scheint es, daß sich eine recht tiefe Freundschaft entwickelte. Im Laufe ihrer langen Beziehung nahm Düben etwa 100 der sakralen Kompositionen Buxtehudes in seine Sammlung auf, und 1680 widmete Buxtehude selbst Düben eines seiner wichtigsten Werke, *Membra Jesu nostri*, indem er die autographe Tabulatur mit den Worten „einem edlen und geehrten Freund“ beschriftete.

Das Thema des *Membra Jesu nostri* ist die Passion Jesu. Es ist ein Zyklus von sieben Kantaten, von denen eine jede über eines der Glieder des Körpers Jesu Christi auf dem Kreuz meditiert (Füße, Knie, Hände, Seite, Brust, Herz und Kopf). Die Worte sind (bei Buxtehude selten) lateinisch, und wurden der lateinischen Bibel (Vulgata) und der *Rhythmica Oratio Sancti Bernardi* entnommen, einem St. Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153) zugeschriebenen Werk. Die strophische Poesie dieses mittelalterlichen Mystikers war im 17. Jahrhundert bei Protestanten und Katholiken gleichermaßen beliebt; die Weise, auf welche dieses Gedicht Jesu Schmerz süß lobt und für die Einheit Gottes mit dem Menschen betet, entspricht weiterhin den gedanklichen Tendenzen der damaligen pietistischen Bewegung.

Das Werk ist folgendermaßen angelegt: jeder der sieben Teile beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, nach welcher ein Abschnitt in Konzertform mit einem biblischen Text folgt. Dies wird am Schluß wiederholt, wodurch eine Rahmenstruktur entsteht; in der Mitte werden drei Verse aus der

Rhythmica Oratio als Arien gesetzt, entweder Duette oder Soli. Der siebte Teil beendet das Werk mit einem Amen. Auf diese Weise bleibt die zyklische Einheit der *Membra Jesu nostri* erhalten, während die Worte jedes einzelnen Teiles einen diskreten emotionalen oder musikalischen Reiz haben. Dadurch entsteht eine Mischung aus Einheitlichkeit und Pluralität, die das Bild des gekreuzigten Jesus und der Menschen, die sein Leiden sahen, wunderbar vermittelt.

© **Michiko Yamashita 1998**

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 Böhme.

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

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

Leiter des Bach Collegium Japan. Er ist Professor für Orgel und Cembalo an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio.

Dietrich Buxtehude et *Membra Jesu nostri*

'...der Wohl-Edle, Groß-Achtbare, und Weltberühmte Hr. Dietrich Buxtehude' (...le très noble, très vénérable et mondialement célèbre monsieur Dietrich Buxtehude)

Ces mots ne sont pas communément employés dans l'annonce nécrologique d'un musicien; on les trouve dans l'élégie de Johann Caspar Ulich sur Dietrich Buxtehude.

Même sans mentionner la légende que le jeune Bach voyagea quelque 400 kilomètres à pied d'Arnstadt, en Allemagne centrale, à Lübeck sur la côte nord, pour l'entendre jouer, il est clair que Buxtehude passait pour l'un des musiciens les plus en vue de son temps. Il s'établit lui-même dans la ville hanséatique jadis prospère de Lübeck où il vécut et travailla pendant 40 ans environ, contribuant largement à la réputation de la ville comme étant "la capitale de la musique".

Buxtehude arriva fort probablement à Lübeck au début de 1668. Le 5 novembre de l'année précédente, Franz Tunder, organiste de la Marienkirche à Lübeck, était mort, laissant son poste vacant. De nombreux candidats ont dû faire application pour la prestigieuse position de l'Allemagne du Nord mais elle incombait à Buxtehude qui, jusqu'alors, avait occupé des postes en Suède et au Danemark. Il entra en fonction le 11 avril 1668, devint citoyen de Lübeck en juillet de la même année et épousa Anna Margarethe Tunder, la fille cadette de son prédécesseur en août. Soixante-dix invités environ étaient présents à l'événement auquel, selon des lois somptuaires, on servait du gâteau mais pas de vin. À juger d'après ces règlements publiés en 1656, il semble que le nombre d'invités permis à un mariage était limité à 35 et pourtant il y en avait le

double. Cela montre bien à quelle haute estime Buxtehude était tenu et cela, quand il n'était encore qu'au début de la trentaine.

A partir de 1226, alors que Lübeck devient ville impériale, une industrie assez importante s'est développée dans la ville. A un certain moment, Lübeck fut à la tête des villes hanséatiques et, à l'arrivée de Buxtehude, on y respirait encore un air libre et vital; selon les écrits de l'époque, c'était l'église des marchands, la Marienkirche, qui était alors au cœur de la ville. Non seulement un centre de prière pour les marchands de Lübeck, elle servait aussi de place de rencontre, de palais de justice et d'archives. En effet, quand les marchands formaient le gouvernement à Lübeck, la Marienkirche était pratiquement l'hôtel de ville; les décisions du gouvernement et les avis étaient affichés sur la porte de l'église.

Le travail de Buxtehude à Lübeck se divisait en trois grandes branches. La première, il va sans dire, était celle d'organiste d'église. Ses devoirs publics exigés par ce travail n'étaient pas aussi nombreux qu'on pourrait le penser; ils consistaient à jouer de l'orgue aux services du matin et de l'après-midi les dimanches et jours de fête et aux vêpres du samedi après-midi. Fournissant des introductions et des postludes aux chorals chantés par les fidèles, sa principale responsabilité était de servir de "chœur sans paroles", formant un dialogue musical avec les fidèles. Il jouait aussi des préludes et postludes avant et après les services, fournissait de la musique pendant la communion, ainsi que d'autre musique d'orgue nécessaire aux rites spéciaux des services eux-mêmes.

La partie du travail de Buxtehude à Lübeck que l'on croit avoir occupé la majorité de son temps n'était cependant pas le rôle directement musical

mais plutôt sa position de "Werkmeister". Il succéda à Tunder à ce poste ainsi qu'à celui d'organiste et il entra en fonction le jour de l'an de 1669. Depuis 1647, les postes de Werkmeister et d'organiste étaient attribués conjointement à la même personne; cette sorte de double fonction était chose commune en Allemagne du Nord; il y a aussi des exemples d'organistes qui étaient des maîtres d'école, scribes municipaux ou gardiens des chroniques.

Le Werkmeister occupait l'un des postes secondaires majeurs de l'administration et des activités de l'église; il était également trésorier et administrateur général des affaires. Pour n'examiner de près qu'une partie de son travail, c'est lui qui gardait les extraits de baptême, certificats de mariage, funérailles, faisait la tenue hebdomadaire des livres, tenait compte des finances, payait les salaires de tous les employés de l'église, du curé au ramoneur de cheminée, s'occupait de se procurer les objets requis par les cultes comme les chandelles, le charbon... et la liste s'allonge. Si des réparations s'avéraient nécessaires, c'est lui qui y voyait; à l'occasion, il devait voyager à la recherche de matériaux de construction comme du bois ou de la pierre. Après un orage, c'était le devoir du Werkmeister d'aller à l'église voir s'il n'y avait pas de fuite. L'exécution soignée et honnête de ces devoirs encombrants est relatée dans les livres de comptes qu'il écrivit avec assiduité comme Werkmeister.

La troisième branche de l'œuvre de Buxtehude était la direction de l'*Abendmusiken* (Musique du soir) qui était une série annuelle de concerts à Lübeck. D'abord donnés les jeudis, les concerts voulaient divertir les marchands qui exerçaient leur métier sur la place du marché. Tunder développa cette tradition en offrant une série de récitals d'orgue

ou de concerts de musique de chambre, par exemple des ensembles vocaux ou de cordes, sous le nom d'*Abendspiel* (Concert du soir); Buxtehude accrut considérablement l'échelle de cette tradition en jouant des œuvres plus importantes et plus exigeantes. Les concerts changèrent aussi de jour: ils eurent lieu les cinq dimanches précédant Noël (excepté le premier dimanche de l'avent) entre 16 et 17 heures, après le service d'après-midi. Cette série de concerts attirait bientôt un si grand public qu'on dut faire appel à du personnel d'administration du hall. Comme l'entrée était cependant gratuite, les fonds de l'*Abendmusiken* diminuèrent rapidement et c'est pourquoi Buxtehude se tourna vers la levée de fonds. Le congé d'un mois (qui fut excédé de trois mois) pris par Bach semble avoir eu pour but d'aller à l'*Abendmusik*.

On ne pouvait parler des activités musicales de Lübeck sans parler de Buxtehude qui était un nom majeur en musique sacrée et qui contribua énormément à la réputation musicale de la ville mais, en bâtissant la réputation dont il jouissait, il avait l'aide de figures de pivot en musique sacrée, comme le *cantor* par exemple. Il est bien connu que Buxtehude produisit un grand nombre d'œuvres pour orgue mais, jugeant du fait qu'il laissa environ 130 œuvres pour la voix, il est raisonnable de s'attendre à ce que quelques compositions des cantors de l'époque existent aussi. Or, les œuvres des cantors du temps de Buxtehude, Samuel Franck (qui épousa l'une des filles de Tunder et devint ainsi le beau-frère de Buxtehude) et Jacob Pagendarm, sont en majeure partie inconnues. C'est l'un des grands contrastes avec Leipzig où Bach et les autres cantors de la Thomaskirche étaient actifs dans la direction de la musique de l'église.

Les activités en matière de musique vocale en Allemagne du Nord n'étaient pas limitées aux organistes de Lübeck. Tout d'abord, au 17^e siècle, la perception de l'orgue lui-même comme instrument premièrement de continuo avait eu son faite et, du nord jusqu'au sud, un groupe toujours croissant d'organistes exploitait une toute nouvelle forme musicale. Les organistes en évidence dans ce groupe, qui jouaient le continuo avec un mélange d'improvisation, travaillaient pour former des ensembles. Au centre de cette renaissance musicale, surtout en Allemagne du Nord, l'influence de l'organiste hollandais J.P. Sweelinck était inévitable. Surnommé "der Hamburgische Organistenmacher" (le faiseur d'organiste de Hambourg), il rassemblait des organistes nord-allemands et leur enseignait le potentiel de l'orgue comme instrument de concert, dissocié de sa fonction dans les services du culte.

Un autre facteur primaire dans le support des activités des organistes de l'Allemagne du Nord était que, dans cette région, le rôle du cantor comme professeur (de musique et de latin) était considéré comme de première importance ayant la préséance sur toute activité créatrice. Cette tendance était particulièrement forte vers le début du 17^e siècle alors que les organistes, et non les cantors, introduisaient le nouveau style de concerto vénitien. Quoique les cantors de l'Allemagne du Nord n'étaient pas encore au niveau des cantors contemporains de Leipzig, ils utilisaient volontiers les compositions vocales des organistes dans les services du culte tandis que les cantors de Leipzig à cette époque n'y pensaient peut-être pas; cet usage contribua à l'avancement d'œuvres vocales.

Quoique les compositions sacrées de Buxtehude puissent bien avoir été utilisées lors de ser-

vices du culte, il n'y a malheureusement pas de compte-rendu du but précis de chaque pièce en particulier. On a beaucoup discuté de la coopération cantor-organiste mais aucune conclusion définitive n'a encore été tirée. De plus, à part le contenu de la musique, le fait que la plupart des compositions sacrées (où cantates) de Buxtehude ne survivent que de la main de Gustaf Düben le vieux de Stockholm (c. 1628-1690) élargit encore plus le champ du débat.

La famille Düben venait d'Allemagne et plusieurs générations furent actives dans la vie musicale en Suède. Gustaf, marchant dans les traces de son père Andreas, un élève de Sweelinck, travailla comme *Kapellmeister* de la cour et organiste de l'église allemande à Stockholm. En plus, il copia certaines des compositions de Buxtehude, les incluant dans ce qui devait être connu plus tard sous le nom de "collection de Düben", un compendium important de musique comprenant quelque 1500 œuvres vocales et 300 pièces instrumentales de chambre qui ont survécu jusqu'à ce jour. On doit beaucoup à Düben pour avoir préservé ces œuvres. Les circonstances reliant Düben à la composition des œuvres de Buxtehude ne sont pas certaines; une possibilité serait que Düben pourrait avoir commandé certaines compositions de Buxtehude, ce qui voudrait dire que Buxtehude ne les avait pas destinées aux services du culte à Lübeck mais qu'il les aurait plutôt composées pour être jouées à Stockholm. De telles questions resteront peut-être à jamais sans réponse.

Parmi les compositions de Buxtehude, le cycle particulièrement intéressant de cantates *Membra Jesu nostri* sert à illustrer clairement le lien entre Buxtehude et Düben. La relation entre les deux

hommes semble dater d'environ 1660 alors que Buxtehude devint organiste à l'église allemande à Helsingør (dans le Danemark); il semble qu'une chaude amitié se serait développée entre les deux musiciens. Au cours de leur longue association, Düben inclua environ 100 des compositions de Buxtehude dans sa collection et, en 1680, Buxtehude dédia lui-même ce qui devait devenir l'une de ses œuvres les plus décisives, *Membra Jesu nostri*, à Düben, inscrivant dans la tablature autographe "à un ami très noble et très honoré".

Membra Jesu nostri a pour thème la Passion de Jésus et il s'agit d'un cycle de sept cantates, chacune méditant sur l'un des sept membres du corps de Jésus sur la croix (pieds, genoux, mains, côté, poitrine, cœur et tête). Les paroles sont en latin, chose inhabituelle pour une cantate de Buxtehude, et ils proviennent de la bible latine (Vulgate) et de *Rhythmica Oratio Sancti Bernardi*, une œuvre attribuée à saint Bernard de Clairvaux (c. 1090-1153). La poésie strophique de ce mystère médiéval était très populaire chez les protestants comme chez les catholiques tout au long du 17^e siècle; de plus, la manière dont ce poème fait doucement l'éloge des douleurs de Jésus et prie pour l'unité de Dieu et de l'humanité concorde avec la pensée du mouvement piétiste de cette époque.

L'œuvre est structurée comme suit: chacune des sept sections s'ouvre avec une introduction instrumentale suivie d'un segment en forme de concerto sur un texte biblique. Cette section est répétée à la fin, formant une structure-cadre; au milieu, trois versets de la *Rhythmica Oratio* forment des arias, duos ou solos. La septième section termine l'œuvre avec un *Amen*. De cette façon, *Membra Jesu nostri* garde son unité de cycle tandis que les pa-

roles de chaque section ont un charme émotionnel ou musical discret, créant un mélange d'unité et de pluralité qui transmet merveilleusement le tableau de Jésus en croix et des gens témoins de sa souffrance.

© Michiko Yamashita 1998

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 Sweelinck 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. Suzuki est également le directeur musical du Collegium Bach du Japon depuis 1990. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université Nationale des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo.

Bach Collegium Japan

Director:	Masaaki Suzuki
Violin 1:	Natsumi Wakamatsu
Violin 2:	Azumi Takada
Violoncello:	Hidemi Suzuki
Viol Consort 'Chelys':	Masako Hirao, David Hatcher, Hiroshi Fukuzawa, Tetsuya Nakano
Organo:	Naoko Imai
Choir	
Soprano I:	Aki Yanagisawa, Tamiko Hoshi
Soprano II:	Midori Suzuki, Yoshie Hida
Alto:	Yoshikazu Mera, Yuko Anazawa
Tenor:	Makoto Sakurada, Akira Takizawa
Bass:	Yoshitaka Ogasawara, Tetsuya Odagawa

Dietrich Buxtehude: Membra Jesu nostri

Ad pedes

[2] ([6]) Ecce super montes pedes evangelizantis
et annuntiantis pacem. (Nahum 2, 1)

[3] ([6]) Salve mundi salutare,
Salve, salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare
Vellem vere, tu scis quare,
Da mihi tui copiam.

[4] Clavos pedum, plagas duras
Et tam graves impressuras
Circumplector cum affectu.
Tuo pavens in aspectu,
Tuorum memor vulnerum.

[5] Dulcis Jesu, pie Deus,
Ad te clamo, licet reus:
Praebe mihi te benignum,
Ne repellas me indignum
De tuis sanctis pedibus.

Ad genua

[8] ([12]) Ad ubera portabimini, et super genua
blandientur vobis. (Jes. 66, 12)

[9] Salve Jesu, rex sanctorum,
Spes vota peccatorum,
Crucis ligno tanquam reus,
Pendens homo, verus Deus,
Caducis nutans genibus!

To His Feet

Behold, on the mountains the feet of him who brings
good tidings, who proclaims peace. (Nahum 1, 15)

Greetings, saviour of the world,
Greetings, beloved Jesus!
I should like to hang with you on your cross.
Verily you know why;
Give me your strength.

The nails in your feet, the hard strokes
And the severe weals –
Full of emotion I embrace them,
Full of anxiety at the sight of you,
Bearing your wounds in mind.

Sweet Jesus, merciful God,
I call to you, though I be guilty:
Show yourself in mercy to me,
Do not reject me, unworthy,
From your holy feet.

To His Knees

You shall be carried upon her hip, and dandled upon
her knee. (Is. 66, 12)

Greetings, Jesus, king of the saints,
Thou welcome hope for the sinner,
Hanging on the wood of the cross,
Like a guilty man, yet the true God,
Bending with doomed knees.

[10] Quid sum tibi responsurus,
Actu vilis, corde durus?
Quid rependam amatori,
Qui elegit pro me mori,
Ne dupla morte morerer?

[11] Ut te quaeram mente pura,
Sit haec mea prima cura,
Non est labor nec gravabor:
Sed sanabor et mundabor,
Cum te complexus fuero.

Ad manus

[14] ([18]) Quid sunt plagae istae in medio manuum
tuarum? (Zach. 13, 6)

[15] Salve Jesu, pastor bone,
Fatigatus in agone,
Qui per lignum es distractus
Et ad lignum es compactus
Expansis sanctis manibus.

[16] Manus sanctae, vos amplector
Et gemendo condelector,
Grates ago plagis tantis,
Clavis duris, guttis sanctis,
Dans lacrimas cum osculis.

[17] In cruore tuo lotum
Me commendo tibi totum,
Tuae sanctae manus istae
Me defendant, Jesu Christe,
Extremis in periculis.

How should I answer you,
Feeble of action, hard of heart?
How should I repay your love,
You who chose to die for me,
That I might not suffer a twofold death?

To seek you with a pure spirit –
May that be my primary concern,
It is neither troublesome nor arduous for me,
Because I shall become whole and pure
Upon embracing you.

To His Hands

What are these wounds in thy hands?
(Zech. 13, 6)

Greetings, Jesus, good shepherd,
Exhausted from your struggle with death,
Tormented by the wood,
And affixed to the wood
By your outstretched, holy hands.

Holy hands, I embrace you,
And, lamentingly, I take pleasure in you,
I give thanks for these severe blows,
For the terrible nails and the holy drops of blood,
I kiss you while weeping.

Moistened by your blood
I entrust myself wholly unto you;
May your holy hands
Protect me, Jesus Christ,
In my last hour of need.

Ad latus

[20] (24) Surge, amica mea, speciosa mea, et veni:
columba mea in foraminibus petrae, in caverna
maceriae. (Cant. cantic. 2, 13-14)

[21] Salve latus salvatoris,
In quo latet mel dulcoris,
In quo patet vis amoris,
Ex quo scatet fons cruoris,
Qui corda lavat sordida.

[22] Ecce tibi appropinquo.
Parce, Jesu, si delinquo.
Verecunda quidem fronte,
Ad te tamen veni sponte
Scrutari tua vulnera.

[23] Hora mortis meus flatus
Intret, Jesu, tuum latus,
Hinc expitans in te vadat.
Ne hunc leo trux invadat,
Sed apud te permaneat.

Ad pectus

[26] (50) Sicut modo geniti infantes rationabiles, et
sine dolo (lac) concupiscite, ut in eo crescatis in
salutem. Si tamen gustastis, quoniam dulcis est
Dominus. (1. Petr. 2, 2-3)

[27] Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
Salve, pectus reverendum,
Cum tremore contingendum,
Amoris domicilium.

To His Side

Arise, my love, my fair one, and come away.
O my dove, in the clefts of the rock, in the covert
of the cliff. (Song 2, 13-14)

Greetings, side of my saviour,
In which the sweetness of honey lies concealed,
In which the power of love is revealed,
From which the spring of your blood gushes forth,
Which washes clean the besmirched heart.

Behold, I am approaching you,
Spare me, Jesus, if I fail.
With reverent visage
I come of my own free will to you,
To examine your wounds.

May my soul at the hour of death
Enter into your side, o Jesus,
When I pass away, may it enter into you,
So that it is not attacked by a wrathful lion,
But may forever remain with you.

To His Breast

Like newborn babes, long for the pure spiritual
milk, that by it you may grow up to salvation; for
you have tasted the kindness of the Lord.
(1 Pet 2, 2-3)

Greetings, Lord, my salvation,
Sweet Jesus, my beloved,
Greetings, worthy breast:
I may only touch you with quivering hand,
O domicile of love.

28 Pectus mihi confer mundum,
Ardens, pium, gemebundum,
Voluntatem abnegatam,
Tibi semper conformatam,
Juncta virtutum copia.

29 Ave, verum templum Dei,
Precor miserere mei,
Tu totius arca boni,
Fac electis me apponi,
Vas dives, Deus omnium.

Ad cor

32 (34) Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.
(Cant. cantic. 4, 9)

33 Summi regis cor, aveto,
Te saluto corde laeto,
Te complecti me delectat
Et hoc meum cor affectat,
Ut ad te loquar animes.

Per medullam cordis mei,
Peccatoris atque rei,
Tuus amor transferatur,
Quo cor tuum rapiatur
Languens amoris vulnere.

Viva cordis voce clamo,
Dulce cor, te namque amo.
Ad cor meum inclinare.
Ut se possit applicare
Devoto tibi pectore.

Render my heart pure,
Ardent, pious and full of sighs,
Allow me to cast aside my own desires,
And to become wholly yours,
In the fullness of all virtues.

Hail, true temple of God,
I pray you, have mercy on me,
You, the shrine of all goodness,
Let me be among the chosen ones,
O precious vessel, o God of all things.

To His Heart

You have ravished my heart, my sister, my bride.
(Song 4, 9)

I greet you, heart of the highest King,
I salute you with joyous heart;
It delights me to embrace you.
And my heart demands
That you inspire me to speak to you.

Let your love enter
Into the innermost part of my heart –
The heart of a sinner and guilt-laden person.
Through me, your heart will be torn asunder,
Becoming exhausted by the wound of love.

With the living voice of my heart
I call to you, sweet heart, for I love you.
Incline yourself towards my heart,
So that it may nestle against you
With humility.

Ad faciem

[36] Illustra faciem tuam super servum tuum; salvum me fac in misericordia tua. (Ps. 31, 17)

[37] Salve, caput cruentatum,
Totum spinis coronatum,
Conquassatum, vulneratum.
Arundine verberatum,
Facie sputis illita.

[38] Dum me mori est necesse,
Noli mihi tunc deesse.
In tremenda mortis hora
Veni, Jesu, absque mora,
Tuere me et libera!

[39] Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
O amator amplectende,
Temet ipsum tunc obverte
In cruce salutifera.
Amen!

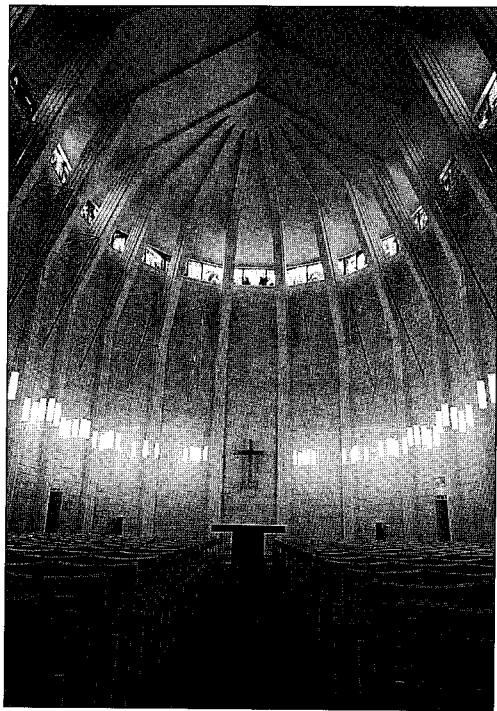
To His Face

Let thy face shine on thy servant; save me in thy steadfast love. (Ps 31, 16)

Greetings, head daubed in blood,
Entirely crowned with thorns,
Disfigured and covered in wounds,
Struck with the cane,
The face spat upon and soiled.

If, then, I must die,
Do not stay far away from me
In the anxious hour of death
Come, Jesus, without delay,
Protect me and liberate me!

If you cause me to go away,
Dear Jesus, then appear to me,
O lover whom I wish to embrace,
Then show yourself to me
On the cross that brings salvation.
Amen!



Kobe Shoin Women's University Chapel

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.



RECORDING DATA

Recorded in May 1997 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producer and digital editing: Jens Braun

Sound engineer: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Fostex D-10 DAT recorder; Stax headphones

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michiko Yamashita 1998

Translations: Kelly Baxter (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-871 © 1997 & © 1998, BIS Records AB, Åkersberga.

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



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



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



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



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



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

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