



CD-901 DIGITAL

LEIPZIG CANTATAS

cantatas

Johann Sebastian Bach Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki



BWV 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe
BWV 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn
BWV 75 Die Elenden sollen essen

8

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 8: Leipzig 1723 (1)

Cantata No. 22, 'Jesus nahm zu sich die Zwölfe', BWV 22 **16'17**

- | | | | |
|-----|---|---|-------------|
| [1] | 1. Arioso-Chorus (Tenor, Bass)
Jesus nahm zu sich die Zwölfe | Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo | 4'37 |
| [2] | 2. Aria (Alto)
Mein Jesu, ziehe mich nach dir... | Oboe, Violoncello, Organo | 4'41 |
| [3] | 3. Recitative (Bass)
Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen... | Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo | 2'02 |
| [4] | 4. Aria (Tenor)
Mein alles in allem, mein ewiges Gut... | Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo | 2'49 |
| [5] | 5. Chorus
Ertöt uns durch dein Güte... | Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo | 2'02 |

Cantata No. 23, 'Du wahrer Gott und Davids Sohn', BWV 23 **15'54**

- | | | | |
|-----|---|--|-------------|
| [6] | 1. Duet (Soprano, Alto)
Du wahrer Gott und Davids Sohn... | Oboe d'amore, Violoncello, Organo, Cembalo | 7'01 |
| [7] | 2. Recitative (Tenor)
Ach! gehe nicht vorüber... | Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo | 1'23 |
| [8] | 3. Chorus
Aller Augen warten, Herr... | Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo, Cembalo | 3'12 |
| [9] | 4. Chorale
Christe, du Lamm Gottes... | Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Cornetto, Trombone, Organo, Cembalo | 4'13 |

Cantata No. 75, 'Die Elenden sollen essen', BWV 75 **30'34****Erster Teil / Part I** **18'08**

- | | | | |
|------|--|---|-------------|
| [10] | 1. Chorus
Die Elenden sollen essen... | Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo | 4'30 |
| [11] | 2. Recitative (Bass)
Was hilft des Purpurs Majestät... | Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo | 0'51 |

12	3. Aria (Tenor)	Oboe, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	4'17
	Mein Jesus soll mein alles sein...		
13	4. Recitative (Tenor)	Violoncello, Organo	0'37
	Gott stürzet und erhöhet...		
14	5. Aria (Soprano)	Oboe d'amore, Violoncello, Organo	5'29
	Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich...		
15	6. Recitative (Soprano)	Violoncello, Organo	0'39
	Indes schenkt Gott ein gut Gewissen...		
16	7. Chorale	Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'41
	Was Gott tut, das ist wohlgetan...		
	Zweiter Teil / Part II		12'18
17	8. Sinfonia	Tromba (Choral), Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	2'14
18	9. Recitative (Alto)	Violini, Viola, Violoncello, Violone, Organo	0'46
	Nur eines kränkt ein christliches Gemüte...		
19	10. Aria (Alto)	Violini, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	2'28
	Jesus macht mich geistlich reich...		
20	11. Recitative (Bass)	Violoncello, Organo	0'33
	Wer nur in Jesu bleibt...		
21	12. Aria (Bass)	Tromba, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	3'49
	Mein Herze gläubt und liebt...		
22	13. Recitative (Tenor)	Violoncello, Organo	0'42
	O Armut, der kein Reichtum gleicht!...		
23	14. Chorale	Oboi, Violini, Viola, Violoncello, Violone, Fagotto, Organo	1'42
	Was Gott tut, das ist wohlgetan...		

Bach Collegium Japan directed by Masaaki Suzuki

Vocal Soloists:

Midori Suzuki, soprano; **Yoshikazu Mera**, counter-tenor;

Gerd Türk, tenor; **Peter Koopj**, bass

The Bach Collegium Japan is sponsored by NEC.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University.

NEC

BACH
COLLEGIUM
JAPAN

In 1723 Bach was 38. That year, he resigned the position of Kapellmeister at the Calvinist court in Cöthen, and headed for his new post as a church musician in the great Lutheran centre of Leipzig. At the same time as Bach's activities as a musician underwent a great change, his move brought about a very significant change in the composition of his cantatas. The reason is that Bach's new responsibilities included the production of cantatas for the chief services of Sundays and feast-days; from this point onward the cantatas were required every week, making this a very busy time in Bach's career. At this point, in 1723, he stood at the beginning of the period of abundantly productive church music activity that would lead to the first performance of the *St. Matthew Passion* in 1727.

The three cantatas on this recording by the Bach Collegium Japan commemorate this turning point. Both BWV 22 and 23 were performed in the same year on 7th February, Quinquagesima Sunday (the fiftieth day before Easter) as examination pieces for the position of Kantor at the Thomasschule. BWV 75, for the First Sunday after Trinity, was the first piece Bach produced as part of his new responsibilities at that institution. All three are superior works, not merely suitable to the occasions of their composition, but also indicative of the high standard developed by Bach in his six years in Cöthen.

BWV 22: Jesus nahm zu sich die Zwölfe (Jesus called to Himself the Twelve)

On 7th February 1723, Bach, then newly-arrived from Cöthen, performed a pair of cantatas (BWV 22 and 23) before an audience comprised of the city councillors. Of the two pieces, BWV 23 was brought from Cöthen in largely completed form, whereas it can be seen from the manuscript that BWV 22 was composed after Bach's arrival in Leipzig. (Not only is the paper on which it is written of Leipzig manufacture, but there are copies of parts in the hands of students from the Thomasschule.) By inserting as much contrasting material as possible into both pieces, Bach displays the breadth of his scope

as a composer. Compared with the solemn BWV 23, which sounds like a short Passion, BWV 22 incorporates dance rhythms, and is written with a modern elegance. How the audience on that day received such contrast is an area of great interest.

The Gospel (Luke 18: 31-43) for Quinquagesima Sunday, known as Estomihi Sunday, recounts the two episodes of Jesus's telling the disciples of his coming Passion and Resurrection and the healing of the blind man of Jericho. From this text, BWV 22 focuses on the former theme, in particular 'the twelve understood none of these things' (v. 34). The disciples' lack of understanding is likened to the difficulties of the individual believer, moving towards conversion to Jesus.

The first movement, which illustrates the crucial point of the Gospel, is written as an 'Arioso and Chorus' (G minor), and is divided into two sections. The arioso conveys Jesus's words, and in accordance with tradition the tenor has the narration, while the bass takes the rôle of Jesus. The ever-ascending ritornello for oboe and strings evokes the image of the road of suffering embodied by 'going up to Jerusalem'. The state of the disciples, who were unable to understand the straightforward meaning of the words, is illustrated in the choral fugue (*Allegro*) in the second section.

Then 'I' speak in the C minor alto aria (No. 2), in which the singer pleads that he be brought by Jesus into Jerusalem so that he may share in the Passion. In the music, a 'drawing upward' motion is dominant. The rhythm is a dance in 9/8, and the oboe has an emotionally charged obbligato. The bass recitative which follows has a string accompaniment, and is full of descriptions of physical gestures. He interprets the failure of the disciples to understand as sin deriving from their flesh-and-blood nature, and prays for worldly desires to be crucified so that he can go joyfully up to Jerusalem.

At this point a lively tenor aria with *passepiéd* rhythm is introduced (No. 4, B flat major). It seems to describe a transformation from the flesh to the spirit. The character of this aria certainly recollects the secular

cantatas of Cöthen. The prayerful closing chorale (No. 5, B flat major), which implores new life, features a four-part chorus with rich expression in the instruments and an elegantly flowing obbligato for oboe and first violin. In this movement, Bach may be thought to be writing in intentional imitation of the style of his predecessor, Johann Kuhnau.

BWV 23: Du wahrer Gott und Davids Sohn (Thou true God and David's Son)

Along with BWV 22, this cantata was performed on 7th February 1723 as a test piece for Bach's application to the post of Kantor at the Thomasschule. Examining the flow of the Gospel text as it relates to the two pieces, it is thought that BWV 22 was performed before the sermon; BWV 23 after it. As might be guessed from the Passion material in its closing chorale, this cantata conveys a great sincerity and solemnity. For this reason, it has received much of the attention afforded BWV 22 since the 19th century, and has become an increasingly valued and frequently performed work. 'This work, because of its depth of expression, eclipses all of the cantatas that came before it.' (M. Helms, A. Hirsch)

The process of composition is complex, but can be summarised as follows. First, Bach prepared an initial version of the first three movements in C minor in Cöthen, and after his arrival in Leipzig he appended the closing chorale. The music for this chorale probably originated in a Passion setting (now lost) from the Weimar period, and it is also found as the final movement in the second version of the *St. John Passion* (1725). For the performance as it is heard on this recording, then, Bach added the string parts and changed the key from C minor to B minor. This version of the cantata was also performed in 1724. Between 1728 and 1731, Bach removed the wind instruments and put the piece back into C minor in a new version.

The Gospel text for this day (Quinquagesima Sunday) tells the story of the blind man of Jericho who, hearing Jesus pass by, cried out, 'Jesus, thou Son of

David, have mercy on me'. The people who went before Jesus rebuked the blind man, but Jesus had him brought forward, healed his sight, and said to him, 'Thy faith hath saved thee' (King James version). This is one of the instances of Jesus actively going among the sick and the handicapped, social outcasts in the religious society of that time, and healing them. The cantata opens with the identification of the faithful blind man's cry with that of the suffering believer. The arrangement of this as a soprano and alto duet is probably an allusion to the treatment of the same incident in Matthew's Gospel, in which he refers to 'two blind men' (Matthew 20: 29-33). The movement is a B minor *Molto adagio*. Two oboes playing in triplets interweave in sincerity, and the alto and soprano go back and forth, now one leading and now the other, in their appeal for pity. The main structure in this piece is a modification of the *exclamatio* figure Bach liked so much.

In the recitative in the second movement, the chorale melody from the final movement flows in the instrumental parts. Above this, the tenor, evoking the essence of the cry of the blind man by the wayside, pleads to Jesus for succour. The modern emphasis on relief for the weak was in this way anticipated by Bach based on the Biblical text. In the part where the self resolves in his heart to stop Jesus from passing, an arching melody appears.

At this point the instruments modulate smoothly into D major, expressing the heart that waits hopefully for the Lord (No. 3, Chorus). The calm rhythm born of many suspensions portrays the building up of time spent waiting. The chorus, rondo-like, repeats a homophonic phrase, and the blind men's prayer is interspersed with the chorus in a tenor/bass duet. As mentioned above, the closing chorale (No. 4) is thought to have been taken from one of Bach's own Passion settings. This piece plays a major rôle in the overall impression of the work. The chorale, the melody of which appeared in No. 2 (German *Agnus Dei*, 1528), here appears in its entirety with a rich instrumental accompaniment. Three verses

are used, each with a distinct harmonisation, starting with an F sharp minor *Adagio* (verse 1), moving through a faster *Andante* (verse 2, where the chorale melody appears in canon), and ending with a dignified B minor conclusion.

BWV 75: Die Elenden sollen essen (The miserable shall eat)

On 22nd May 1723, Bach moved into residence within the Thomasschule. His duties as Kantor began prior to his formal installation on 1st June, with the liturgy for the First Sunday after Trinity. BWV 75 can only be the cantata Bach composed for that occasion. Its first performance, at the Nikolaikirche, was for that time an epoch-making achievement, and in the annals of the city for that year, the entry 'On the 30th, that is, the First Sunday after Trinity, Herr Bach, newly arrived from Cöthen to take up the post of Kantor, performed his first work, which received much applause'.

This cantata is extremely large in scale. There are only two works among the church cantatas with a two-part structure and so great a scale as to comprise 14 movements: the present work and BWV 76 for the next Sunday. (Even the large work BWV 21 is made up of only 11 movements.) Since it is common knowledge that 14 was Bach's own symbolic number, there is a strong argument that by presenting works with his signature hidden within them, Bach was giving greetings to the audiences at both the Nikolaikirche and the Thomasschule. There is also a theory that the work was begun in Cöthen, but as the composer's autograph is in a hasty hand, it suggests that the composition was done amid the confusion immediately following the move to Leipzig. The instrumentation is comparatively simple, comprising two oboes (one switching to oboe d'amore), strings and continuo with trumpet.

The Gospel text for the First Sunday after Trinity is the story of 'the rich man and Lazarus' from the 16th chapter of Luke's Gospel. Hungry and destitute, Lazarus dies and is carried to heaven to Abraham's bosom, while

the rich man is taken to the torments of hell, where he cries out to Abraham for mercy. But Abraham receives his pleas coldly, and does not stretch out his hand to help... Taking this somewhat vengeful passage as his theme, the librettist (whose identity is unknown) has produced a text that warns against the pursuit of riches on earth, urging us to welcome poverty as the heart of God. The work is in two parts, falling on either side of the sermon in the liturgy; the first part treats wealth and poverty as a concrete problem of this world, and the second considers it as a problem of the soul.

Bach structured the first section around E minor, and the second around G major. Both forms are generalised by Samuel Rodigast's chorale (1674). This chorale appears three times with the colouring of winds and strings, forms the bridge between parts 1 and 2, and closes the entire work. The motifs for soprano and bass aria also derive from this chorale melody. While the recitatives remain simple, the arias are dance-like or opera galant pieces, and all in all, it is a cantata that entirely gives a modern impression.

Part One

The cantata opens with the idea that 'the miserable shall eat and be satisfied', an Old Testament prophecy (which comes from what is known as one of the Passion psalms) (opening chorus, E minor). But what the music reflects is not the fulfilment of the prophecy but its precondition, the suffering of the poor. A ritornello centred around the oboe drives the movement, surrounding the chorus. The second half is a fugue on the text 'your heart shall live forever'. This two-part structure and the use of dotted rhythms in the first half are reminiscent of the French style, and it is possible to imagine that Bach has hidden the allegory of 'the beginning of work' in this movement (Bach often used the French style to characterise 'beginning'). However, the first half is in three, and the second part switches into four, revealing Bach's device.

The second movement is an accompanied recitative for bass. Here the vacancy of power, wealth and pleasures

is rhetorically illustrated. Then the tenor enters with an aria in G major. With pastoral music which anticipates the second part, it sets to a polonaise rhythm a plea to Jesus to be always with the 'self'. The opening motif takes the form of a cross.

In movement 4 (tenor recitative), the message 'the reversal of the order of this world', which is at the heart of the Gospel text, is expounded upon. From this point, a soprano aria tells of the resolution joyfully to take 'the sufferings of Lazarus' upon the self. The sorrowful tone of A minor still reflects some trouble of the heart; but the elegant minuet-like rhythms seem to predict joy of the soul.

The soprano continues with a recitative (No.6), in which is presented the idea that death itself is the ultimate accomplishment of the will of God. But the concepts of suffering (*Not*) and death (*Tod*) still present a threat, and this cannot be overlooked. Carrying on with this idea, the chorale at last appears (No. 7, G major). A joyfully springing motif in the introduction and interludes uses the chorale melody.

Part Two

The second part opens with a lively sinfonia in G major. This is an orchestral arrangement of the chorale tune in the last movement of Part One, and is accompanied by a concerto-style string ensemble, while the trumpet plays the chorale melody.

In an accompanied recitative (alto), the theme of wealth and poverty is examined from within. That is, poverty in one's lifestyle is a good thing, but the problem of how to conquer poverty of the spirit remains. This question is clarified in the ensuing alto aria (No. 10, E minor). The wealth of the spirit comes from Jesus, and through him poverty of spirit will turn to plenty. Concealing a *passepied* rhythm, this aria has a mystical quality, and its basic foundation is the 'walking' motif.

Entering the recitative in No. 11, the bass tells of his expectations looking towards the end. Those who remain in Jesus will find themselves and God, once this world

has vanished away. The bass then proceeds to a splendid aria with trumpet obbligato (No. 12, C major). Bach can be thought to have combined the images of the brightly burning flame of love and the victory of Judgement Day. In this way, the cantata proceeds through the admiration of 'the poverty that surpasses wealth' (No. 13, tenor recitative), and finally, the chorale from movement 7, in the same G major arrangement but using a different verse of the hymn praising the good works of God, ends the entire work.

© *Tadashi Isoyama 1998*

Concerning BWV 23

Among the three works on this recording, BWV 23 has the most complicated story. According to research by Christoph Wolff (BJ1984, p.78ff), Bach probably performed this piece shortly after receiving the summons to a practical examination in Leipzig on 15th January 1723; most likely on 7th February. On that occasion, concerning Cantata 23, the manuscripts for three movements all in C minor had already been prepared, and the concluding fourth movement was appended after Bach's arrival in Leipzig. At the same time, in order to have independent string and oboe obbligato in the chorale in No.4, he added cornet and trombone doubling to the chorus parts to strengthen the sound. Here, it is certain that questions of pitch presented themselves.

Because the cornet and trombone, like the organ, play in *Chorton*, while the strings and oboe are pitched one tone lower, one expects to see the music for the former group of instruments written a tone lower. Since the final chorale is in G minor, this means the cornet and trombones must have played in F minor, but this is a truly disadvantageous key for these instruments.

The method used by Bach in this situation was, first, to set the strings down a semitone, making the opening of the chorale in B minor, so that the chorale sounds in F sharp minor. In this case, the cornet and trombones could play in E minor, which is comparatively straightforward.

But since the oboe, both in terms of pitch and of the key itself, cannot play in B minor (or F sharp minor), an oboe d'amore would have to be substituted. The oboe d'amore is pitched a minor third lower than a regular oboe. Thus B minor would become D minor, and the F sharp minor should appear as A minor; these keys too are comparatively straightforward. An organ part a tone low would also be necessary; in this way, the B minor manuscript for BWV 23 was performed on the occasion of the examination for the position of Kantor. This is proven by the above-mentioned cornet, trombone, and oboe d'amore parts, as well as the part for organ written in A minor by Johann Kuhnau.

There is a possibility that this cantata had a further performance in 1724, and it is certain that it was performed between 1728 and 1731 but, on the occasion of this performance, the cornet and trombones were put aside and a new manuscript in C minor was made. At this time, too, the fagotte part made for the 1723 performance (in B minor), which had five flats written on top of the two sharps originally indicating B minor, was given to the organ as a part in B flat minor. Considering the tuning of the organ, certainly the choice of so unlovely a key as B flat minor reveals Bach's probable attachment to the C minor manuscript but, for this recording, we have taken the B minor manuscript with cornet and trombone from the occasion of the Kantor examination to present BWV 23 as a performance from the opening of the Leipzig period.

© Masaaki Suzuki 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 part-

icular 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 Argentia, Christoph Prégardien, Peter Koij, 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.

Yoshikazu Mera, counter-tenor, 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 *Sklark* under the baton of Kazu-yoshi 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.

Gerd Türk, tenor, received his first vocal training with the Limburger Domsingknaben (Boys' Choir of Limburg Cathedral). At the Frankfurt College of Music he studied church music and choir direction. After having taught at the Speyer Institute of Church Music he devoted his attention entirely to singing. Studies of baroque singing and interpretation with René Jacobs and Richard Levitt at the Schola Cantorum Basiliensis led to a career as a sought after singer, touring in Europe, South-East Asia, the USA and Japan. He has performed at major festivals of early music, e.g. in Bruges, Utrecht, Stuttgart, London, Lucerne and Aix-en-Provence. Gerd Türk has a great preference for ensemble singing. He is a member of Cantus Cölln, Germany's leading vocal ensemble, and Gilles Binchois (France), renowned for its interpretation of medieval music. Gerd Türk also teaches singing and oratorio interpretation at the Heidelberg College of Music.

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 Herreweghe, 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.



1723 war Bach 38 Jahre alt. In jenem Jahr gab er den Posten als Kapellmeister am kalvinistischen Hof in Cöthen auf, um seine neue Stelle als Kirchenmusiker im großen evangelischen Zentrum Leipzig anzutreten. Gleichzeitig veränderten sich seine musikalischen Aktivitäten wesentlich, und was das Komponieren von Kantaten betrifft, war seine Übersiedlung von großer Bedeutung. Der Grund ist, daß Bach in Leipzig für das Komponieren von Kantaten für die großen Gottesdienste an Sonn- und Feiertagen verantwortlich war; ab nun werden Kantaten allwöchentlich gebraucht, und es begann eine stark beschäftigte Zeit in Bachs Karriere. 1723 stand er am Anfang jener überaus produktiven kirchenmusikalischen Periode, die zur ersten Aufführung der *Matthäuspassion* 1727 führen sollte.

Die drei Kantaten dieser Aufnahme des Bach Collegium Japan gedenken dieses Wendepunktes. Sowohl BWV 22 als auch 23 wurde im selben Jahr am 7. Februar aufgeführt, der Quinquagesima (fünfzigster Tag vor Ostern) als Probestück für das Leipziger Thomaskantorat. BWV 75, für den ersten Sonntag nach Trinitatis, was das erste Werk, das Bach dort in seinem neuen Amt schuf. Alle drei sind hervorragende Werke, nicht nur den Gelegenheiten angepaßt, für welche sie komponiert wurden, sondern auch für den hohen Standard bezeichnend, den Bach während seiner sechs Jahre in Cöthen entwickelt hatte.

BWV 22: Jesus nahm zu sich die Zwölfe

Am 7. Februar führte der frisch aus Cöthen angekommene Bach ein Kantatenpaar (BWV 22 und 23) vor einem Publikum auf, das aus den Stadträten bestand. BWV 23 wurde aus Cöthen in größtenteils vollendetem Zustand mitgebracht, während dem Manuskript entnommen werden kann, daß BWV 22 nach Bachs Ankunft in Leipzig komponiert wurde. (Nicht nur ist das Papier, auf welchem die Kantate geschrieben wurde, aus Leipziger Erzeugung, sondern es liegen auch Stimmenkopien in der Handschrift von Schülern der Thomasschule vor.) Durch den Reichtum an kontrastierendem Material legt

Bach seine kompositorische Breite dar. Im Vergleich zur feierlichen BWV 23, die wie eine kurze Passion klingt, enthält BWV 22 Tanzrhythmen, und ist mit einer modernen Eleganz geschrieben. Wie das damalige Publikum solche Kontraste aufnahm ist von großem Interesse.

Das Evangelium (Lukas 18: 31-43) für Quinquagesima, auch als Estomihli bekannt, handelt von den beiden Episoden, wo Jesus den Jüngern von der bevorstehenden Passion und Auferstehung erzählt, und wo die Heilung des Blinden bei Jericho geschildert wird. In diesem Text konzentriert sich BWV 22 auf jenes Thema, besonders auf den Teil, wo gesagt wird, daß die Zwölf von diesen Sachen nichts verstanden (18: 34). Das mangelnde Verständnis der Jünger wird mit den Schwierigkeiten des einzelnen Gläubigers, der sich Jesus zuwendet, verglichen.

Der erste Satz, der den Hauptpunkt des Evangeliums bringt, ist zweiteilig als Arioso und Chor in g-moll geschrieben. Das Arioso vermittelt Jesu Worte, und in Übereinstimmung mit der Tradition hat der Tenor die erzählerische Rolle, während der Baß den Part des Jesus singt. Das stets steigende Ritornell für Oboe und Streicher ruft das Bild der Straße des Leidens „nach Jerusalem“ hervor. Die Jünger, die den eindeutigen Sinn der Worte nicht zu verstehen imstande waren, werden in der Choralfrage (*Allegro*) des zweiten Teiles geschildert.

Dann „spreche ich“ in der folgenden Altarie (Nr. 2, c-moll), wo der Sänger bittet, von Jesus nach Jerusalem gebracht zu werden, damit er an der Passion teilnehmen kann. In der Musik dominiert eine Bewegung, die sich „nach aufwärts zieht“. Der Rhythmus ist ein Tanz in 9/8, und das Obligato der Oboe ist gefühlsmäßig geladen. Das folgende Baßrezitativ hat eine Streicherbegleitung und ist voller Beschreibungen physischer Bewegungen. Er deutet das mangelnde Verständnis der Jünger als eine Sünde, die ihrer Fleisch-und-Blut-Natur entspringt, und betet darum, daß die weltlichen Verlangen gekreuzigt werden, damit er in Freuden nach Jerusalem gehen kann.

Hier folgt eine lebhaftes Tenorarie im Passepied-Rhythmus (Nr. 4, B-Dur). Sie scheint, den Übergang vom Fleisch zum Geist zu beschreiben. Der Charakter

dieser Arie erinnert eindeutig an die weltlichen Kantaten aus der Cöthener Zeit. Der gebetsartige Schlußchoral (Nr. 5, B-Dur), der inständig um ein neues Leben bittet, wird von einem vierstimmigen Chor gesungen, mit reichem instrumentalem Ausdruck und einem elegant fließenden Obligato für die Oboe und erste Violine. In diesem Satz könnte man meinen, Bach hätte absichtlich die Schreibweise seines Vorgängers Johann Kuhnau imitiert.

BWV 23: Du wahrer Gott und Davids Sohn

Zusammen mit BWV 22 wurde diese Kantate am 7. Februar 1723 als Probestück für das Leipziger Thomas-kantorat aufgeführt. Angesichts des Ablaufs des Evangelientextes in den beiden Stücken wird gemeint, daß BWV 22 vor, BWV 23 nach der Predigt aufgeführt wurde. Wie man anhand des Passionsstoffes im Schlußchoral erraten könnte, ist diese Kantate von großer Aufrichtigkeit und Feierlichkeit. Aus diesem Grunde kam dieser Kantate viel der Aufmerksamkeit zuteil, die seit dem 19. Jahrhundert der Kantate BWV 22 gesendet wurde, und sie ist ein immer geschätzteres und häufiger aufgeführtes Werk geworden. „Aufgrund der Tiefe des Ausdrucks stellt dieses Werk alle Kantaten in den Schatten, die vor ihm kamen“ (M. Helms, A. Hirsch).

Der Kompositionsvorgang ist kompliziert, kann aber wie folgt zusammengefaßt werden. Zunächst bereitete Bach in Cöthen eine Erstfassung der ersten drei Sätze in c-moll vor, und nach seiner Ankunft in Leipzig fügte er den Schlußchoral hinzu. Die Musik dieses Chorals stammte vermutlich aus einer inzwischen verschollenen Passion aus der Weimarer Zeit, und sie ist auch als letzter Satz in der zweiten Fassung der *Johannespassion* (1725) zu finden. Für die hier aktuelle Aufführung fügte Bach die Streicherstimmen hinzu und änderte die Tonart von c-moll nach h-moll. Die Kantate wurde anhand dieses Manuskriptes auch 1724 aufgeführt. Zwischen 1728 und 1731 entfernte Bach die Bläser und verlegte das Stück in einer neuen Fassung nach c-moll zurück.

Das Evangelium des betreffenden Tages (Quinquage-

gesima) erzählt die Geschichte des blinden Mannes aus Jericho, der, als er hört, daß Jesus vorbeigeht, ruft: „Jesus, Sohn Davids, hab Erbarmen mit mir!“. Die Menschen, die vorausgingen, wurden ärgerlich, aber Jesus ließ ihn holen, heilte sein Sehen und sagte ihm: „Dein Glaube hat dir geholfen“. Dies ist eine der Gelegenheiten, bei denen Jesus aktiv zu den Kranken und Behinderten ging, den Außenseitern der damaligen religiösen Gesellschaft, um sie zu heilen.

Die Kantate beginnt mit der Identifizierung des Rufes des blinden Mannes mit jenem des leidenden Gläubigers. Die Einrichtung als Duett zwischen Sopran und Alt ist vermutlich eine Anspielung auf die Behandlung desselben Ereignisses im Matthäusevangelium, wo von „den zwei Blinden“ gesprochen wird (Mt 20: 29-33). Der Satz ist ein *Molto adagio* in c-moll. Zwei Oboen in Triolen schlingen sich ernsthaft ineinander, und in einer Bitte um Mitleid bewegen sich Alt und Sopran hin und zurück, wobei einmal die eine, dann die andere Stimme führt. Die Hauptstruktur dieses Stücks ist eine Abwandlung der Exclamatiofigur, die Bach so gern hatte.

Im Rezitativ des zweiten Satzes fließt in den Instrumentalstimmen die Choralmelodie des letzten Satzes. Über ihnen gestaltet der Tenor den Ruf nach Mitleid des blinden Mannes an der Straße, indem er Jesus um Beistand bittet. Auf diese Weise griff Bach mit Hilfe des biblischen Textes auf die moderne Betonung der Hilfe für die Schwachen voraus. In dem Abschnitt, wo das Ich in seinem Herzen beschließt, Jesus am Vorbeigehen zu hindern, erscheint eine bogenförmige Melodie.

Hier modulieren die Instrumente sanft nach Es-Dur und bringen das Herz zum Ausdruck, das voller Hoffnung auf den Herrn wartet (Nr. 3, Chor). Der ruhige Rhythmus schildert den Zeitraum des Wartens. Der rondoartige Chor wiederholt eine homophone Phrase, und das Gebet des blinden Mannes alterniert mit dem Chor in einem Tenor-Baß-Duett. Wie bereits erwähnt, meint man, der Schlußchoral (Nr. 4) könnte einer von Bachs eigenen Passionsvertonungen entstammen. Dieses Stück spielt eine wichtige Rolle für den Gesamteindruck

des Werkes. Der Choral, dessen Melodie in Nr. 2 zu hören war (*Agnus Dei* deutsch, Braunschweig 1528), erscheint hier vollständig mit reicher instrumentaler Begleitung. Drei Strophen werden verwendet, jede in ausgeprägter Harmonisierung: ein *Adagio* in g-moll (Strophe 1), dann ein schnelleres *Andante* (Strophe 2, wo die Chormelodie im Kanon erscheint), zuletzt ein würdevoller Schluß in c-moll.

BWV 75: Die Elenden sollen essen

Am 22. Mai 1723 zog Bach in seine Dienstwohnung in der Thomasschule ein. Seine Verpflichtungen als Kantor begannen bereits vor der formellen Installation am 1. Juni, und zwar am ersten Sonntag nach Trinitatis. Nur BWV 75 kann die Kantate sein, die Bach für diese Gelegenheit komponierte. Ihre Erstaufführung in der Nikolaikirche war epochemachend, und in den städtischen Annalen kann man lesen: „Den 30. dito als am 1. Sonnt. nach Trinit. führte der neue Cantor u. Collegii Musici Direct. Hr. Joh. Sebastian Bach, so von dem Fürstl. Hofe zu Cöthen hieher kommen, mit guten applausu seine erste Music auf.“

Diese Kantate ist erstaunlich groß angelegt. Unter den Kirchenkantaten gibt es nur zwei Werke mit zweiseitiger Struktur und so großer Skala, daß sie 14 Sätze umfassen: die vorliegende Kantate und BWV 76 für den nächsten Sonntag. (Selbst die große Kantate BWV 21 besteht aus nur 11 Sätzen.) Da es allgemein bekannt ist, daß 14 Bachs eigene symbolische Zahl war, spricht viel dafür, daß er durch das Aufführen von Werken, in denen seine Signatur verborgen war, das Publikum sowohl der Nikolaikirche als auch der Thomasschule begrüßte. Es gibt auch eine Theorie, daß das Werk in Cöthen begonnen wurde, aber die Handschrift des Manuskripts verrät große Eile, was darauf schließen läßt, daß die Komposition inmitten des Durcheinanders unmittelbar nach der Übersiedlung nach Leipzig ausgeführt wurde. Die Orchestration ist relativ schlicht, mit zwei Oboen (eine von ihnen abwechselnd mit Oboe d'amore), Streichern und Continuo mit Trompete.

Der Text des Evangeliums für den ersten Sonntag nach Trinitatis ist die Erzählung vom reichen Mann und Lazarus aus Lukas 16. Der hungrige und mittellose Lazarus stirbt und wird in den Himmel in Abrahams Schoß getragen, während der reiche Mann in die Qualen der Hölle gebracht wird, von wo er zu Abraham um Gnade ruft. Abraham nimmt aber sein Flehen mit Kälte wahr und streckt seine Hand nicht aus, um ihm zu helfen... Mit diesem etwas rachsüchtigen Abschnitt als Ausgangspunkt schuf der Librettist (dessen Identität unbekannt ist) einen Text, der vor dem Streben nach irdischen Reichtümern warnt, und uns stattdessen nahelegt, Armut als Gottes Herz zu begrüßen. Das Werk besteht aus zwei Teilen, die die Predigt umrahmen; der erste Teil behandelt Reichtum und Armut als ein konkretes Problem dieser Welt, während der zweite sie als Problem der Seele betrachtet.

Bach strukturierte den ersten Teil mit c-moll, den zweiten mit G-Dur als Mittelpunkt. Beide Formen entspringen dem Choral Samuel Rodigasts (1674). Dieser Choral erscheint dreimal, von Holzbläsern und Streichern gefärbt, bildet eine Brücke zwischen den Teilen 1 und 2, und schließt das ganze Werk ab. Die Themen der Sopran- und Baßarien entstammen auch dieser Chormelodie. Während die Rezitative schlicht bleiben, sind die Arien tänzerische oder opernhafte, galante Stücke, und im ganzen erweckt diese Kantate einen durchaus modernen Eindruck.

Erster Teil

Die Kantate beginnt mit dem Gedanken, daß die Elenden essen und zufrieden sein sollen, einer Prophezeiung des Alten Testaments, die dem entstammt, was jetzt als einer der Passionspsalmen bekannt ist (Anfangschor, e-moll). Was die Musik widerspiegelt ist aber nicht die Erfüllung der Prophezeiung, sondern ihre Voraussetzung, das Leiden der Armen. Ein Ritornello mit der Oboe im Mittelpunkt dient als Antrieb des den Chor umgebenden Satzes. Die zweite Hälfte ist eine Chorfüge, deren Text besagt, daß die Herzen ewig leben sollen. Diese zweiseitige Struktur

und der Gebrauch punktierter Rhythmen in der ersten Hälfte erinnert an den französischen Stil, und man könnte sich vorstellen, daß Bach in diesem Satz die Allegorie vom „Anfang des Werkes“ versteckt hat (er verwendete häufig den französischen Stil, um „Anfang“ zu charakterisieren). Die erste Hälfte ist aber im Dreiertakt, die zweite im Vierertakt, was Bachs Vorgangsweise enthüllt.

Der zweite Satz ist ein ausinstrumentiertes Seccorezitativ für Baß. Hier wird die Leere der Macht, des Reichtums und der Vergnügen rhetorisch dargestellt. Dann bringt der Tenor eine Arie in G-Dur. Sie bringt eine pastorale Musik, die mit einem Polonaiserhythmus Jesus bittet, stets bei dem „Ich“ zu bleiben. Das Anfangsthema hat die Form eines Kreuzes.

Im vierten Satz (Tenorrezitativ) wird die Botschaft von der Umkehrung der Weltordnung, die im Text des Evangeliums zu vernehmen ist, dargelegt. Ab hier erzählt eine Sopranarie frohen Sinnes von der Entscheidung, das „Ich“ solle die Leiden des Lazarus tragen. Der traurige Klang des a-moll widerspiegelt noch ein Leiden des Herzens, aber die eleganten, an ein Menuett erinnernden Rhythmen scheinen die Freude der Seele vorzusagen.

Der Sopran setzt mit einem Rezitativ fort (Nr. 6), in welchem der Gedanke gebracht wird, daß der Tod selbst die endgültige Erfüllung des Willens Gottes ist. Die Gedanken der Not und des Todes sind aber nach wie vor bedrohlich, und dürfen nicht übersehen werden. Im Verlaufe dieses Gedankens erscheint schließlich der Choral (Nr. 7, G-Dur), bei dem ein fröhlich springendes Thema am Beginn und in den Zwischenspielen die Choralmelodie verwendet.

Zweiter Teil

Der zweite Teil beginnt mit einer lebhaften Sinfonia in G-Dur. Dies ist eine Einrichtung für Orchester der Choralmelodie des letzten Satzes im ersten Teil, die von der Trompete gespielt wird, begleitet von einem Streichersatz im Stil eines Konzerts.

In einem ausinstrumentierten Seccorezitativ (Alt) wird das Thema von Reichtum und Armut gewisser-

maßen von innen betrachtet: Armut des Lebensstils ist etwas Gutes, aber es bleibt das Problem, wie man die Armut des Geistes bezwingen kann. Die Frage wird in der folgenden Altarie geklärt (Nr. 10, e-moll). Der Reichtum des Geistes kommt von Jesus, und durch ihn wird die Armut des Geistes in Überfluß verwandelt werden. Diese Arie, die den Rhythmus eines Passieped verbirgt, hat einen mystischen Charakter, und ihre Grundlage ist das „gehende“ Motiv.

Im Rezitativ Nr. 11 erzählt der Baß von seinen Erwartungen, als er dem Ende entgegenblickt. Jene, die in Jesus bleiben, werden zu sich und zu Gott finden, wenn diese Welt verschollen ist. Der Baß geht dann zu einer herrlichen Arie über, mit einem Trompetenobligato (Nr. 12, C-Dur). Vielleicht kombiniert Bach hier das Bild der hell brennenden Flamme der Liebe mit jenem des Sieges am Jüngsten Tag. Die Kantate schreiet fort, über die Bewunderung der „Armut, der kein Reichtum gleicht“ (Nr. 13, Tenorrezitativ), und schließlich beendet der Choral aus dem siebten Satz das Werk, in der gleichen G-Dur-Vertonung, aber mit einer anderen Strophe, in der Gottes Werk gelobt wird.

© *Tadashi Isoyama 1998*

Über BWV 23

Unter den drei Werken dieser Aufnahme hat BWV 23 die komplizierteste Geschichte. Laut Untersuchungen von Christoph Wolff (BJ 1984, S. 78 ff.) führte Bach vermutlich dieses Stück auf, kurz nachdem er am 15. Januar 1723 die Vorladung zu einer praktischen Prüfung in Leipzig erhalten hatte, höchstwahrscheinlich am 7. Februar. Was die Kantate 23 betrifft, waren bei dieser Gelegenheit drei Sätze, alle in c-moll, bereits vorbereitet, und der abschließende vierte Satz wurde nach Bachs Ankunft in Leipzig angehängt. Um das Streich- und Oboenobligato beim Choral Nr. 4 unabhängig gestalten zu können, fügte er eine Zink- und Posaunenverdoppelung zum Chor hinzu, um den Klang zu verstärken. Hier kamen sicherlich Fragen hinsichtlich der Stimmung auf.

Da Zink und Posaunen, wie die Orgel, im Chorton spielen, während Streicher und Oboe um einen Ton tiefer gestimmt sind, würde man erwarten, daß die Musik für jene Instrumente um einen Ton tiefer notiert wurde. Da der Schlußchoral in g-moll ist, würde dies heißen, daß Zink und Posaunen in f-moll spielten, aber dies ist eine sehr heikle Tonart für diese Instrumente.

Die von Bach in dieser Lage verwendete Methode war zunächst, die Streicher um einen Halbton nach unten zu stimmen, und den Beginn des Chorals in h-moll zu machen, so daß der Choral in fis-moll klingt. In diesem Fall konnten Zink und Posaunen in e-moll spielen, was relativ einfach ist. Da aber die Oboe aufgrund sowohl der Stimmung als auch der Tonart selbst nicht in h-moll (oder fis-moll) spielen kann, müßte stattdessen eine Oboe d'amore eingesetzt werden. Dieses Instrument ist um eine kleine Terz tiefer als die Oboe gestimmt. Auf diese Weise würde aus h-moll d-moll werden, und das fis-moll würde als a-moll erscheinen; diese Tonarten sind ebenfalls relativ einfach. Ein um einen Ton tieferer Orgelpart würde auch benötigt werden, und auf diese Weise wurde das h-moll-Manuskript der BWV 23 bei der Prüfung für das Thomaskantorat aufgeführt. Dies wird durch die erwähnten Stimmen für Zink, Posaunen und Oboe d'amore bewiesen, sowie durch den von Johann Kuhnau in a-moll geschriebenen Orgelpart.

Es gibt eine Möglichkeit, daß diese Kantate 1724 abermals aufgeführt wurde, und sicher ist, daß sie zwischen 1728 und 1731 gespielt wurde, aber bei dieser Aufführung wurden Zink und Posaunen zur Seite gelegt und ein neues Manuskript in c-moll angefertigt. Bei dieser Gelegenheit wurden bei der für die 1723er Aufführung geschriebenen Fagottstimme (in h-moll) die ursprünglichen zwei Kreuze, die h-moll anzeigten, mit fünf B-Zeichen überschrieben, und die Stimme wurde als Orgelpart in b-moll verwendet. Was die Stimmung der Orgel betrifft, verrät die Wahl einer so häßlichen Tonart wie b-moll vermutlich Bachs Vorliebe für das c-moll-Manuskript, aber für die vorliegende Aufnahme verwendeten wir das h-moll-Manuskript mit Zink und Posaunen

von der Prüfung für das Thomaskantorat, um BWV 23 wie eine Aufführung aus dem Beginn der Leipziger Zeit darzustellen.

© Masaaki Suzuki 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 beeinflussen, 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 van 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.

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.

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 *Skylark* 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 Sohgakudou-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang 1995. Mera erscheint häufig solistisch mit dem Bach Collegium Japan.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chordirigieren. Nach einer Zeit als Lehrer am Institut für Kirchenmusik in Speyer widmete er sich zur Gänze dem Gesang. Nach Studien in Barockgesang und Interpretation bei René Jacobs und Richard Levitt an der Schola Cantorum Basiliensis begann er eine Karriere als gefragter Sänger, und Tourneen führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er erschien bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern und Aix-en-Provence usw. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cöln, und des französischen Gilles Binchois, das durch seine Interpretationen mittelalterlicher Musik berühmt wurde. Gerd Türk unterrichtet Gesang und Oratorieninterpretation an der Hochschule für Musik in Heidelberg.

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 van 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.



En 1723, Bach avait 38 ans. Cette année-là, il quitta son poste de *Kapellmeister* à la cour calviniste à Cöthen et partit pour ses nouvelles fonctions de musicien de paroisse dans le grand centre luthérien de Leipzig. En même temps que les activités musicales de Bach furent soumises à un changement important, son déplacement apporta un renouveau très significatif dans la composition de ses cantates. La raison est que les nouvelles responsabilités de Bach comprenaient la production de cantates pour les services principaux des dimanches et jours de fête; à partir de ce moment, des cantates étaient requises chaque semaine, ce qui rendit ce temps très occupé dans la carrière de Bach. A ce point, en 1723, il était au début de la période intense de production de musique sacrée qui devait mener à la création de la *Passion selon saint Matthieu* en 1727.

Les trois cantates de ce disque du Collegium Bach du Japon commémorent ce point tournant. Les BWV 22 et 23 furent chantées la même année le 7 février, le dimanche de la quinquagésime (le cinquantième jour avant Pâques) comme pièces d'examen pour le poste de cantor à l'école St-Thomas. Le BWV 75, pour le premier dimanche après la Trinité, fut la première pièce que Bach produisit dans le cadre de ses nouvelles responsabilités à cette institution. Toutes trois sont des œuvres supérieures, appropriées non seulement aux occasions de leur composition mais aussi indicatrices du haut niveau atteint par Bach dans ses six années à Cöthen.

BWV 22: Jesus nahm zu sich die Zwölfe (Jésus appelle ses douze apôtres)

Le 7 février 1723, Bach, nouvellement arrivé de Cöthen, joua une paire de cantates (BWV 22 et 23) devant un auditoire formé des conseillers municipaux. Des deux pièces, le BWV 23 fut ramené de Cöthen en forme à peu près complète tandis qu'on peut voir dans le manuscrit que le BWV 22 fut composé après l'arrivée de Bach à Leipzig. (Non seulement le papier sur lequel il est écrit fut-il manufacturé à Leipzig mais il y aussi des copies de parties de la main d'élèves de l'école St-Thomas.) En in-

sérant autant de matériel contrastant que possible dans les deux pièces, Bach fait montre de l'étendue de son champ d'action comme compositeur. Comparé au solennel BWV 23 qui sonne comme une brève passion, le BWV 22 renferme des rythmes de danses et il est écrit avec une élégance moderne. Il serait très intéressant de connaître la réaction du public ce jour-là.

L'évangile (Luc 18: 31-43) du dimanche de la cinquagésime, connu sous le nom de dimanche Estomihi, raconte l'épisode de l'annonce de Jésus de sa passion et de sa résurrection à ses disciples et celui de la guérison de l'aveugle de Jéricho. A partir de ce texte, le BWV 22 met l'accent sur le premier thème, en particulier sur "les douze ne comprennent rien à tout cela" (v. 34). Le manque de compréhension des disciples est comparé aux difficultés du croyant qui s'avance vers la conversion à Jésus.

Le premier mouvement, qui illustre le point crucial de l'évangile, est écrit "Arioso et Chœur" (sol mineur) et est divisé en deux sections. L'arioso transmet les mots de Jésus et, selon la tradition, le ténor a la narration tandis que la basse chante le rôle de Jésus. La ritournelle continuellement ascendante pour hautbois et cordes évoque l'image du chemin de souffrance concrétisé par "la montée à Jérusalem". L'état de ses disciples, qui étaient incapables de comprendre la signification directe des mots, est illustré dans la fugue chorale (*Allegro*) dans la seconde section.

Puis "Je" parle dans l'aria d'alto en do mineur (no 2) où l'alto implore Jésus de l'amener à Jérusalem pour prendre part à la Passion. Dans la musique, un mouvement "légèrement ascendant" est dominant. Le rythme est une danse en 9/8 et un obligato chargé d'émotion est donné au hautbois. Suit un récitatif de basse sur un accompagnement de cordes; il est rempli de descriptions de mouvements physiques. La basse interprète le manque de compréhension des disciples comme un péché de leur nature charnelle et il prie que les désirs du monde soient crucifiés pour qu'il puisse monter joyeusement à Jérusalem.

A ce point, une aria animée pour ténor en rythme de

passepied est introduite (no 4, si bémol majeur). Elle semble décrire une transformation de la chair à l'esprit. Le caractère de cette aria rappelle certainement les cantates profanes de Cöthen. Le pieux choral terminal (no 5, si bémol majeur), qui implore la vie nouvelle, requiert un chœur à quatre voix, riche d'expression aux instruments et à l'obligato coulant avec élégance au hautbois et premier violon. Dans ce mouvement, on pourrait croire que Bach écrit une imitation intentionnelle du style de son prédécesseur, Johann Kuhnau.

BWV 23: Du wahrer Gott und Davids Sohn (Toi, vrai Dieu et fils de David)

En compagnie du BWV 22, cette cantate fut chantée le 7 février 1723 comme pièce d'examen pour l'application de Bach au poste de Cantor à l'école St-Thomas. En examinant le texte de l'évangile en relation aux deux pièces, il est plausible que la cantate BWV 22 ait été exécutée avant le sermon et BWV 23, après. Comme on pourra l'avoir deviné à partir du matériel de passion dans son choral terminal, cette cantate est messagère d'une grande sincérité et solennité. C'est pourquoi elle a reçu beaucoup de l'attention accordée au BWV 22 depuis le 19^e siècle et elle est devenue une œuvre de plus en plus appréciée et souvent jouée. "A cause de sa profondeur d'expression, cette œuvre éclipse toutes les cantates qui l'ont précédée." (M. Helms, A. Hirsch)

Le processus de composition est complexe mais il peut être résumé comme suit. Bach prépara d'abord une version initiale des trois premiers mouvements en do mineur à Cöthen et, après son arrivée à Leipzig, il ajouta le choral terminal. La musique de ce choral provient probablement d'un arrangement de Passion (maintenant perdu) de la période de Weimar et il se trouve aussi comme mouvement final de la seconde version de la *Passion selon saint Jean* (1725). Pour exécution telle qu'entendue sur cet enregistrement, Bach ajouta alors les parties de cordes et changea la tonalité de do mineur à si mineur. Cette version de la cantate fut aussi exécutée en 1724. Entre 1728 et 1731, Bach retira les instruments à

vent et remit la pièce en do mineur dans une nouvelle version.

Le texte de l'évangile de ce jour (dimanche de la quinquagésime) raconte l'histoire de l'aveugle de Jéricho qui, entendant Jésus passer par là, s'écrie: "Jésus, fils de David, prends pitié de moi." Les gens qui précédaient Jésus faisaient des reproches à l'aveugle mais Jésus le fit amener, le guérit et lui dit, "Ta foi t'a sauvé" (version du roi Jacques). C'est l'une des fois où Jésus se rendit parmi les malades et les handicapés, les réprouvés de la société religieuse de cette époque, et les guérit. La cantate s'ouvre sur l'identification de l'aveugle croyant avec le fidèle souffrant. L'arrangement pour un duo de soprano et d'alto est probablement une allusion au traitement du même incident dans l'évangile de Matthieu où il mentionne "deux aveugles" (Matthieu 20: 29-33). Le mouvement est en si mineur *Molto adagio*. Deux hautbois jouant en triplets s'entrelacent en sincérité et l'alto et le soprano prennent la relève l'une de l'autre dans leur supplication, leur appel à la pitié. La structure principale de cette pièce est une modification du motif d'*exclamatio* que Bach aimait tant.

Dans le récitatif du second mouvement, la mélodie de choral du mouvement final coule dans les parties instrumentales. Au-dessus, le ténor, rappelant l'essence du cri de l'aveugle sur le bord du chemin, implore Jésus de le secourir. Un accent moderne sur le secours du faible était de cette manière anticipé par Bach prenant appui sur le texte biblique. Dans la partie où le fidèle décide dans son cœur d'arrêter la marche de Jésus, une mélodie en forme d'arche apparaît.

A ce point, les instruments modulent doucement en ré majeur, exprimant le cœur qui attend dans l'espérance le Seigneur (no 4, chœur). Le calme rythme né de plusieurs pivots décrit le temps de l'attente. Comme un rondo, le chœur répète une phrase homophonique et la prière de l'aveugle se mêle au chœur dans un duo de ténor/basse. Ainsi que mentionné plus haut, on pense que le choral terminal (no 4) est tiré de l'un des propres arrangements de Bach de la Passion. Cette pièce joue un

rôle majeur pour l'impression générale de l'œuvre. Le choral, dont la mélodie apparaît dans le no 2 (*Agnus Dei* allemand, 1528), est entendu ici dans son entier sur un riche accompagnement orchestral. Trois versets sont utilisés, chacun avec une harmonisation distincte, commençant avec un *Adagio* en fa dièse mineur (verset 1), passant par un *Andante* plus rapide (verset 2 où la mélodie du choral apparaît en canon) et se termine par une conclusion pleine de dignité en si mineur.

BWV 75: Die Elenden sollen essen (Les malheureux seront rassasiés)

Le 22 mai 1723, Bach entra en résidence à l'école St-Thomas. Son travail de cantor commença avant son installation officielle le 1^{er} juin, avec la liturgie du premier dimanche après la Trinité. Le BWV 75 ne peut être que la cantate que Bach composa pour cette occasion. Sa création, à l'église St-Nicolas, fut un événement de marque pour l'époque et, dans les annales de la ville de cette année-là, on lit l'entrée "Le 30, soit le premier dimanche après la Trinité, Herr Bach, nouvellement arrivé de Cöthen pour prendre le poste de Kantor, joua sa première œuvre, qui fut chaleureusement reçue."

Cette cantate couvre une échelle extrêmement grande. Il n'y a que deux œuvres parmi les cantates sacrées à la structure en deux parties et qui comprennent 14 mouvements: l'œuvre présente et le BWV 76 pour le dimanche suivant. (Même le grand BWV 21 ne compte que 11 mouvements.) Puisqu'il est bien connu que 14 était le nombre symbolique propre de Bach, il est fort possible qu'en présentant des œuvres où se cachait sa signature, Bach saluait les auditoires de l'église St-Nicolas et de l'école St-Thomas. Une autre théorie veut que l'œuvre ait été commencée à Cöthen mais, comme l'autographe du compositeur révèle une main pressée, il suggère que la composition fût faite au milieu de la confusion suivant immédiatement l'aménagement à Leipzig. L'instrumentation est relativement simple: deux hautbois (l'un changeant avec le hautbois d'amour), cordes et continuo avec trompette.

Le texte de l'évangile pour le premier dimanche après la Trinité est l'histoire de "l'homme riche et de Lazare" du 16^e chapitre de l'évangile selon saint Luc. Affamé et indigent, Lazare meurt et est emporté au ciel auprès d'Abraham tandis que l'homme riche tombe dans les tourments de l'enfer où il implore Abraham. Mais Abraham reçoit ses plaintes avec froideur et il ne lui tend pas la main pour l'aider... Adoptant ce passage un peu vengeur comme son thème, le librettiste (dont l'identité est inconnue) a produit un texte qui met en garde contre la poursuite des richesses sur la terre et nous presse d'accepter la pauvreté comme le cœur de Dieu. L'œuvre est en deux parties, chacune de part et d'autre du sermon dans la liturgie. La première partie traite de la richesse et de la pauvreté comme un problème concret de ce monde, et la seconde comme un problème de l'âme.

Bach structura la première section autour de mi mineur et la seconde autour de sol majeur. Les deux formes sont généralisées par le choral (1674) de Samuel Rodigast. Ce choral apparaît trois fois avec vents et cordes, forme le pont entre les parties 1 et 2 et termine l'œuvre en entier. Les motifs pour l'aria de soprano et de basse proviennent de cette mélodie de choral. Tandis que les récitatifs restent simples, les arias sont des pièces dansantes ou d'opéra galant et, somme toute, c'est une cantate qui donne entièrement une impression moderne.

Première partie

La cantate s'ouvre sur l'idée que "les affamés mangeront et seront rassasiés", une prophétie de l'Ancien Testament (qui provient d'un psaume dit de la Passion) (chœur d'ouverture, mi mineur). Mais la musique ne reflète pas l'accomplissement de la prophétie mais sa condition *sine qua non*, la souffrance du pauvre. Une ritournelle centrée autour du hautbois anime le mouvement et entoure le chœur. La seconde moitié est une fugue sur le texte "votre cœur vivra à jamais". Cette structure en deux parties et l'emploi de rythmes pointés dans la première moitié rappellent le style français et il est possible d'imaginer que Bach a cherché l'allégorie "du début de l'œuvre"

dans ce mouvement (Bach utilisait souvent le style français pour caractériser le "début".) La première moitié est cependant en mesures à trois temps et la seconde partie passe aux mesures à quatre, révélant le procédé de Bach. Le second mouvement est un récitatif sans accompagnement pour basse. Le vide du pouvoir, de la richesse et des plaisirs est rhétoriquement illustré. Le ténor entre ensuite avec une aria en sol majeur. Avec de la musique pastorale qui annonce la seconde partie, elle commence, sur un rythme de polonaise, une imploration à Jésus d'être toujours dans le "moi". Le motif d'ouverture prend la forme d'une croix.

Dans le quatrième mouvement (récitatif du ténor), le message "l'ordre inverse de celui du monde", qui est au cœur du texte de l'évangile, est expliqué. A partir de ce point, une aria de soprano fait part de la résolution de prendre joyeusement "les souffrances de Lazare" sur soi. La sonorité triste de la mineur reflète encore quelque trouble du cœur mais les élégants rythmes de menuet semblent annoncer la joie de l'âme.

Le soprano continue avec un récitatif (no 6) qui annonce l'idée que la mort elle-même est l'ultime accomplissement de la volonté de Dieu. Mais les concepts de la souffrance (*Not*) et de la mort (*Tod*) présentent encore une menace qui ne peut être ignorée. Poursuivant cette idée, le choral apparaît enfin (no 7, sol majeur). Un joyeux motif courant dans l'introduction et l'interlude utilise la mélodie du choral.

Deuxième partie

La seconde partie s'ouvre sur une sinfonia animée en sol majeur. C'est un arrangement orchestral de l'air du choral dans le dernier mouvement de la première partie, accompagné d'un ensemble à cordes concertant tandis que le trompette joue la mélodie du choral.

Dans un récitatif accompagné (alto), le thème de la richesse et de la pauvreté est examiné de l'intérieur. La pauvreté dans le style de vie est une bonne chose mais il reste le problème de la conquête de la pauvreté de l'esprit. Cette question est élucidée dans l'aria suivante pour alto

(no 10, mi mineur). La pauvreté en esprit vient de Jésus et, par lui, la pauvreté en esprit deviendra abondance. Cachant un rythme de passe-pied, cette aria a une qualité mystique et sa base est le motif de "marche".

Entrant dans le récitatif dans le no 11, la basse nous parle de son espérance en attendant la fin. Ceux qui resteront en Jésus se trouveront eux-mêmes et Dieu, une fois ce monde passé. La basse procède alors à une splendide aria avec trompette *obligato* (no 12, do majeur). Bach pourrait avoir combiné les images de la brillante flamme de l'amour qui brûle et de la victoire du jour, du Jugement. De cette façon, la cantate décrit l'admiration de "la pauvreté qui dépasse la richesse" (no 13, récitatif du ténor) et, finalement, le choral du septième mouvement termine l'œuvre dans le même arrangement en sol majeur mais en utilisant un verset différent de l'hymne qui fait les louanges des bonnes œuvres de Dieu.

© *Tadashi Isoyama 1998*

Au sujet de la cantate BWV 23

Parmi les trois œuvres enregistrées sur ce disque, le BWV 23 a l'histoire la plus compliquée. Selon les recherches de Christoph Wolff (BJ 1984, p. 78 ff), Bach exécuta cette pièce probablement peu après avoir reçu l'invitation à un examen pratique à Leipzig le 15 janvier 1723; fort probablement le 7 février. A cette occasion, au sujet de la cantate 23, les manuscrits des trois mouvements en do mineur avaient déjà été préparés et le quatrième mouvement final fut annexé après l'arrivée de Bach à Leipzig. En même temps, pour avoir un *obligato* indépendant de cordes et de hautbois dans le choral no 4, il ajouta corne et trombone doublant les parties de chœur pour renforcer le son. Ici, il est certain qu'il y a eu des questions de hauteur de son de soulevées.

Parce que le corne et la trombone, comme l'orgue, jouent en *Chorton* tandis que les cordes et le hautbois sont accordés un ton plus bas, on s'attend à voir la musique pour le premier groupe d'instruments écrite un ton plus bas. Puisque le choral final est en sol mineur, cela

implique que le corne et la trombone aient dû jouer en fa mineur mais cette tonalité est nettement désavantageuse pour ces instruments.

La méthode utilisée par Bach dans cette situation fut, tout d'abord, de descendre les cordes d'un demi-ton, ce qui mit le début du choral en si mineur, de façon à ce que le choral sonne en fa dièse mineur. Dans ce cas, le corne et les trombones pouvaient jouer en mi mineur, ce qui est relativement aisé. Mais puisque le hautbois, en termes de hauteur de son et de tonalité, ne peut pas jouer en si mineur (ou en fa dièse mineur), un hautbois d'amour lui aurait été substitué. Le hautbois d'amour est accordé une tierce mineure plus bas qu'un hautbois régulier. C'est ainsi que ré mineur devenait ré mineur et fa dièse mineur était la mineur; ces tonalités sont, elles aussi, comparativement aisées. Une partie d'orgue un ton plus bas serait aussi nécessaire; de cette façon, le manuscrit en si mineur pour le BWV 23 fut exécuté à l'occasion de l'examen pour le poste de cantor. Cela est prouvé par les parties ci-haut mentionnées de corne, trombone et hautbois d'amour, ainsi que la partie pour orgue écrite en la mineur par Johann Kuhnau.

Il existe la possibilité que cette cantate fût encore jouée en 1724 et il est certain qu'elle fut exécutée en 1728 et 1731 mais, à cette occasion, le corne et les trombones ont été mis de côté et un nouveau manuscrit en do mineur fut écrit. A ce moment aussi, la partie de fagotte faite pour l'exécution de 1723 (en si mineur), qui a cinq bémoles en plus des deux dièses indiquant originellement si mineur, fut donnée à l'orgue comme partie en si bémol mineur. Vu l'accord de l'orgue, le choix d'une tonalité aussi détestable que si bémol mineur révèle certainement l'attachement probable de Bach au manuscrit en do mineur mais, pour cet enregistrement, nous avons pris le manuscrit en si mineur avec corne et trombone de l'occasion de l'examen pour le poste de cantor pour présenter le BWV 23 comme exemple de pièce du début de la période de Leipzig.

© *Masaaki Suzuki 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 donneront l'occasion et le plaisir d'accueillir des artistes européens dont Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooyi, 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. 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.

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.

Yoshikazu Mera, haute-contre, est né à Miyazaki en 1971. Au cours de sa troisième année au collège, il passa de la voix de ténor à celle de haute-contre. En octobre 1992, il chanta la partie solo de la *Petite messe solennelle* de Rossini, et la partie solo de haute-contre de *Sky-lark* de Bernstein sous la direction de Kazuyoshi Akiyama en mars 1994. Mera est un gagnant du premier prix de 8^e Concours Yamanashi pour musique ancienne en mai 1994 et du Prix du 6^e Festival de musique Tochigi. S'étant intéressé pour la chanson artistique japonaise, il gagna aussi le 3^e prix du 6^e Concours Sohga-kudou de chanson artistique japonaise en 1995. Mera se produit fréquemment comme soliste avec le Collegium Bach du Japon.

Gerd Türk, ténor, reçut sa première éducation vocale au "Limburger Domsingknaben" (Chœur des petits chanteurs de la cathédrale de Limbourg). Au conservatoire de Francfort, il étudia la musique sacrée et la direction chorale. Après avoir enseigné à l'Institut Speyer de musique sacrée, il se consacra entièrement au chant. Des études du chant baroque et d'interprétation avec René Jacobs et Richard Levitt à la Schola Cantorum Basiliensis débouchèrent sur une carrière de chanteur demandée faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux Etats-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals majeurs de musique ancienne à Bruges, Utrecht, Stuttgart, Londres, Lucerne et Aix-en-Provence entre autres. Gerd Türk a une grande préférence pour le chant d'ensemble. Il est membre de "Cantus Cölln", l'ensemble vocal majeur d'Allemagne, et de "Gilles Binchois" (France), renommé pour ses interprétations de musique médiévale. Gerd Türk enseigne aussi le chant et l'interprétation d'oratorio au conservatoire de Heidelberg.

Né en 1954, **Peter Kooij**, basse, entreprit sa carrière musicale à six ans comme membre d'un chœur d'enfants et il chanta plusieurs soli de soprano lors de concerts et d'enregistrements. Il commença pourtant ses études musicales proprement dites comme violoniste. Puis il prit

des cours de chant de Max van Egmond au conservatoire Sweelinck à Amsterdam et il obtint son diplôme de soliste en 1980. Peter Kooij participe régulièrement aux festivals les plus importants d'Europe. Il a aussi chanté en Israël, Amérique du Sud et au Japon avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Roger Norrington et Michel Corboz. Peter Kooij enseigne le chant au conservatoire Sweelinck d'Amsterdam depuis 1995.



Bach Collegium Japan

Director: Masaaki Suzuki

Soloists: Midori Suzuki, soprano
Yoshikazu Mera, counter-tenor
Gerd Türk, tenor
Peter Kooij, bass

Orchestra:

Violins: Natsumi Wakamatsu (leader)
Azumi Takada
Yuko Takeshima
Keiko Watanabe
Mari Ono
Luna Oda

Violas: Stephan Sieben
Ryoko Moro-oka

Violoncellos: Hidemi Suzuki
Norizumi Moro-oka

Violone: Shigeru Sakurai

Oboes: Alfredo Bernardini
Masamitsu San-no-miya

Fagotto: Seiichi Futakuchi

Trumpet: Toshio Shimada

Cornetto: Daisuke Hosokawa

Trombones: Katsumi Hagiya
Masaru Tonegawa
Hirotsugu Fukujin

Organo: Masaaki Suzuki
Naoko Imai

Harpsichord: Mamiko Nagahisa

Choir:

Sopranos: Yoshie Hida
Tamiko Hoshi
Midori Suzuki
Aki Yanagisawa

Altos: Yuko Anazawa
Kiyoko Masuda
Hiroko Suzuki
Tamaki Suzuki

Tenors: Hiroyuki Harada
Tadashi Miroku
Takanori Ohnishi,
Akira Takizawa

Basses: Jun Hagiwara
Tetsuya Odagawa
Yoshitaka Ogasawara,
Chiyuki Urano

BWV 22: Jesus nahm zu sich die Zwölfe

1. ARIOSO-CHOR *Tenor, Baß*

Tenor: Jesus nahm zu sich die Zwölfe und sprach:

Baß: Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, das geschrieben ist von des Menschen Sohn. Sie aber vernahmen der keines und wußten nicht, was das gesaget war.

2. ARIE *Alt*

Mein Jesu, ziehe mich nach dir,
Ich bin bereit, ich will von hier
Und nach Jerusalem zu deine Leiden gehn.
Wohl mir, wenn ich die Wichtigkeit
Von dieser Leid- und Sterbenszeit
Zu meinem Troste kann durchgehends wohl verstehen!

3. REZITATIV *Baß*

Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen,
Denn Fleisch und Blut verstehet ganz und gar.
Nebst deine Jüngern nicht, was das gesaget war.
Es sehnt sich nach der Welt und nach dem größten Haufen;
Sie wollen beiderseits, wenn du verkläret bist,
Zwar eine feste Burg auf Tabors Berge bauen;
Hingegen Golgatha, so voller Leiden ist,
In deiner Niedrigkeit mit keine, Auge schauen.
Ach! kreuzige bei mir in der verderbten Brust
Zuvörderst diese Welt und die verbotne Lust,
So werd ich, was du sagst, vollkommen wohl verstehen
Und nach Jerusalem mit tausend Freuden gehen.

4. ARIE *Tenor*

Mein alles in allem, mein ewiges Gut.
Verbessere das Herze, verändere den Mut;
Schlag alles darnieder,
Was dieser Entsagung des Fleisches zuwider!
Doch wenn ich nun geistlich ertötet da bin.
So ziehe mich nach dir in Friede dahin!

1. ARIOSO-CHORUS *Tenor, Bass*

Tenor: Then he took unto him the twelve, and said unto them,

Bass: Behold, we go up to Jerusalem, and all things that are written by the prophets concerning the Son of man shall be accomplished. And they understood none of these things.

2. ARIA *Alto*

My Jesus, draw me to you,
I am prepared, I will go from here
To Jerusalem to your passion.
It is good for me to understand completely the significance
Of that passion and death
For my consolation.

3. RECITATIVE *Bass*

My Jesus, draw me so that I will hasten
For flesh and blood do not wholly understand,
Just as the apostles did not understand what was said.
Flesh and blood long for the world and for the biggest crowds;
They both want, when you have been transfigured,
To build a fortress on Mount Tabor;
But they do not want to watch Golgatha,
Which is so full of suffering in your humiliation.
Oh! Crucify first in my corrupt breast
This world and all forbidden lusts
And then I shall fully understand what you are saying
And will go up to Jerusalem with manifold joys.

4. ARIA *Tenor*

My all in all, my eternal treasure
Heal my heart, change my intentions;
Beat down all
Who are opposed to renouncing the things of the flesh.
But when I have now died in my spirit,
Draw me to you in peace.

[5] 5. CHOR

Ertöt uns durch dein Güte,
Erweck uns durch dein Gnad:
Den alten Menschen kränke,
Daß der neu' leben mag
Wohl hic auf dieser Erden,
Den Sinn und all Begehren
Und Gdanken habn zu dir.

5. CHORUS

Kill us with your goodness.
Waken us through your mercy:
Insult the former man
So that the new one may live well
Here on this earth,
That the mind and all its longings
And all thoughts are kept on you.

BWV 23: Du wahrer Gott und Davids Sohn

[6] 1. DUETT *Sopran, Alt*

Du wahrer Gott und Davids Sohn,
Der du von Ewigkeit in der Entfernung schon
Mein Herzeleid und meine Leibespein
Umständlich angesehn, erbarm dich mein!
Und laß durch deine Wunderhand,
Die so viel Böses abgewandt,
Mir gleichfalls Hilf und Trost geschehen.

1. DUET *Soprano, Alto*

You true God and son of David,
Who from eternity and at a distance has
Seen my desires and my sufferings,
Have mercy on me.
And let your wondrous hand
That has turned away so much evil
Give me both help and comfort.

[7] 2. REZITATIV *Tenor*

Ach! gehe nicht vorüber;
Du, aller Menschen Heil,
Bist ja erschienen,
Die Kranken und nicht die Gesunden zu bedienen.
Drum nehm ich ebenfalls an deiner Allmacht teil;
Ich sehe dich auf diesen Wegen,
Worauf man
Mich hat wollen legen,
Auch in der Blindheit an.
Ich fasse mich
Und lasse dich
Nicht ohne deinen Segen.

2. RECITATIVE *Tenor*

Oh. Do not pass by;
You, Saviour of all mankind,
You appeared,
To serve the sick, not the healthy.
Therefore I too share in your omnipotence;
I gaze upon you on those paths
Where they
Wanted to lay me
Even in my blindness.
I grasp you
And do not let you go
Without your blessing.

[8] 3. CHOR

Aller Augen warten, Herr,
Du allmächtger Gott, auf dich,
Und die meinen sonderlich.
Gib denselben Kraft und Licht,

3. CHORUS

The eyes of all wait upon you. Lord.
Almighty God,
And especially my eyes.
Give them power and light,

Laß sie nicht
Immerdar in Finsternissen!
Künftig soll dein Wink allein
Der geliebte Mittelpunkt
Aller ihrer Werke sein.
Bis du sie einst durch den Tod
Wiederum gedenkst zu schließen.

9 4. CHORAL

Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt,
Erbarm dich unser!
Christe, du Lamm Gottes,
Der du trägst die Sünd der Welt.
Gib uns dein* Frieden. Amen.

Do not leave them
For ever in darkness.
In the future your merest indication
Shall be the loved focus
Of the works of my eyes
Until you, through death,
Determine to close them again.

4. CHORALE

Lamb of God,
Who takest away the sins of the world
Have mercy on us.
Lamb of God,
Who takest away the sins of the world
Have mercy on us.
Lamb of God,
Who takest away the sins of the world
Grant us thy peace. Amen.

BWV 75: Die Elenden sollen essen

Erster Teil

10 1. CHOR

Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, und die
nach dem Herrn fragen, werden ihn preisen. Euer Herz
soll ewiglich leben.

11 2. REZITATIV *Baß*

Was hilft des Purpurs Majestät,
Da sie vergeht?
Was hilft der größte Überfluß,
Weil alles, so wir sehen,
Verschwinden muß?
Was hilft der Kitzel eitler Sinnen,
Denn unser Leib muß selbst von hinnen?
Ach wie geschwind ist es geschehen,
Daß Reichtum, Wollust, Pracht
Den Geist zur Hölle macht!

Part I

1. CHORUS

The meek shall eat and be satisfied: they shall praise
the Lord that seek him. Your heart shall live for ever.

2. RECITATIVE *Bass*

Of what value is the purple of majesty
When it passes away?
Of what value is the greatest surfeit
When all that we see
Has to pass away?
Of what value are vain desires
When this body has to pass on.
Oh how rapidly it happens
That wealth, lust, splendour
Take the soul to hell.

12 3. ARIE *Tenor*

Mein Jesus soll mein alles sein.
Mein Purpur ist sein teures Blut,
Er selbst mein allerhöchstes Gut
Und seines Geistes Liebesglut
Mein allersüßter Freudenwein.

13 4. REZITATIV *Tenor*

Gott stürzt und erhöht
In Zeit und Ewigkeit.
Wer in der Welt den Himmel sucht,
Wird dort verflucht.
Wer aber hier die Höller übersteht
Wird dort erfreut.

14 5. ARIE *Sopran*

Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich,
Wer Lazarus' Plagen
Geduldig ertragen.
Den nehmen die Engel zu sich.

15 6. REZITATIV *Sopran*

Indes schenkt Gott ein gut Gewissen,
Dabei ein Christe kann
Ein kleines Gut mit großer Lust genießen.
Ja führt er auch durch lange Not
Zum Tod,
So ist es doch am Ende wohlgetan.

16 7. CHORAL

Was Gott tut, das ist wohlgetan.
Muß ich den Kelch gleich schmecken,
Der bitter ist nach meinem Wahn,
Laß ich mich doch nicht schrecken,
Weil doch zuletzt
Ich werd ergötzt
Mit süßem Trost im Herzen:
Da weichen alle Schmerzen.

3. ARIA *Tenor*

My Jesus shall be my all.
My purple is his dear blood,
He alone is my highest good,
And the love of his spirit
Is the sweetest wine of my joy.

4. RECITATIVE *Tenor*

God casts down and raises up
Now and in eternity.
Whoever searches for heaven on earth
Will be confounded there.
Whoever survives hell here
Will rejoice there.

5. ARIA *Soprano*

I accept my suffering with joy,
Whoever has taken the torments of Lazarus
With patience
Will be embraced by the angels.

6. RECITATIVE *Soprano*

A Christian who can enjoy
A very small good with great enthusiasm
Is rewarded by God with a good conscience.
Even if he is led through long suffering
To death:
His will be a good end.

7. CHORALE

What God does is well done.
Even though I have to taste the cup
That is bitter from my delusions,
I shall not be afraid
Because at the last
I shall be consoled
With sweet comfort in my heart:
All pains will evaporate.

Zweiter Teil

17 8. SINFONIA

18 9. REZITATIV *Alt*

Nur eines kränkt
Ein christliches Gemüte:
Wenn es an seines Geistes Armut denkt.
Es gläubt zwar Gottes Güte,
Die alles neu erschafft;
Doch mangelt ihm die Kraft,
Dem überirdischen Leben
Das Wachstum und die Frucht zu geben.

19 10. ARIE *Alt*

Jesus macht mich geistlich reich.
Kann ich seinen Geist empfangen,
Will ich weiter nichts verlangen;
Denn mein Leben wächst zugleich.

20 11. REZITATIV *Baß*

Wer nur in Jesu bleibt,
Die Selbstverleugnung treibt,
Daß er in Gottes Liebe
Sich gläubig übe,
Hat, wenn das Irdische verschwunden,
Sich selbst und Gott gefunden.

21 12. ARIE *Baß*

Mein Herze gläubt und liebt.
Denn Jesus süße Flammen,
Aus den' die meinen stammen,
Gehn über mich zusammen,
Weil er sich mir ergibt.

22 13. REZITATIV *Tenor*

O Armut, der kein Reichtum gleicht!
Wenn aus dem Herzen
Die ganze Welt entweicht,
Und Jesus nur allein regiert,
So wird ein Christ zu Gott geführt.
Gib, Gott, daß wir es nicht verscherzen!

Part II

8. SINFONIA

9. RECITATIVE *Alto*

There is only one thing that disappoints
A Christian mind:
When it thinks of the poverty of his soul
It believes in the goodness of God
Who creates everything anew;
But it lacks the power
To grant supernatural life
Growth and full fruits.

10. ARIA *Alto*

Jesus enriches my spirit.
If I can capture his spirit
There is nothing I shall long for any more.
Because my life is growing simultaneously.

11. RECITATIVE *Bass*

Only people who remain in Jesus
And who practise self-denial,
Who train themselves faithfully
In the love of God
Have, when all earthly things have vanished,
Found themselves and God.

12. ARIA *Bass*

My heart believes and loves.
Because from the sweet flames of Jesus
Which enfold me,
My flames originate
Because he gives them to me.

13. RECITATIVE *Tenor*

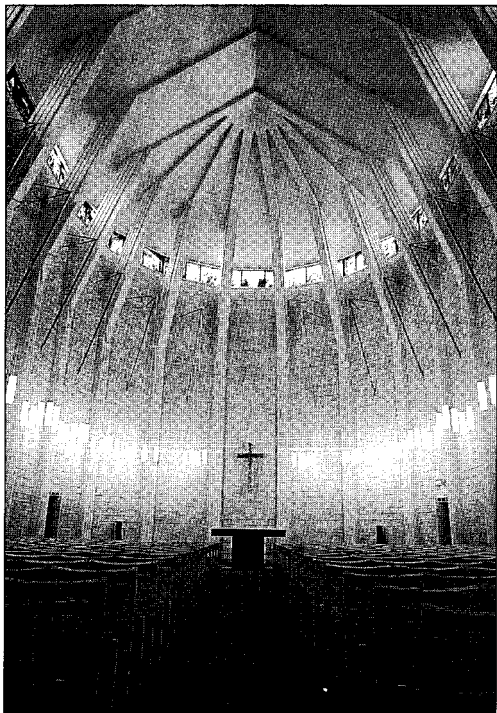
O poverty, that cannot be compared with riches!
When out of hearts
The whole world flows,
And only Jesus reigns
Then a Christian will be led to God.
Grant, God that we do not throw this away.

23 14. CHORAL

Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Dabei will ich verbleiben.
Es mag mich auf die rauhe Bahn
Not, Tod und Elend treiben,
So wird Gott mich
Ganz väterlich
In seinen Armen halten;
Drum laß ich ihn nur walten.

14. CHORALE

What God does is well done,
I will retain this opinion.
Even if he sends me out on the rough path of life,
Necessity, Death and Misery,
So God will
Like a father
Hold me in his arms;
Therefore I let only him rule my life.



Kobe Shoin Women's University Chapel



RECORDING DATA

Recorded in May 1998 at the Kobe Shoin Women's University, Japan

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Jens Braun

Digital editing: Annette Rauhaus

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Tadashi I soyama 1998 and © Masaaki Suzuki 1998

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

Front cover design: Sofia Scheutz

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

Colour origination: Studio 90 Ltd, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

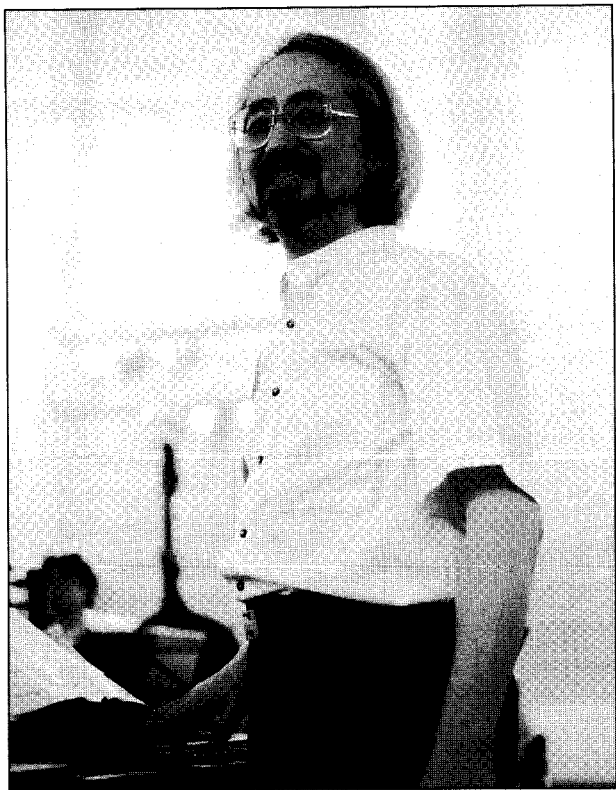
If we have no representation in your country, please contact:

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-901 © & © 1998, BIS Records AB, Åkersberga.



Masaaki Suzuki