

cantatas

Johann Sebastian Bach
Bach Collegium Japan

Masaaki Suzuki

BWV 48 Ich elender Mensch
BWV 89 Was soll ich aus dir machen
BWV 109 Ich glaube, lieber Herr
BWV 148 Bringet dem Herrn

14

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)

Cantatas 14: Leipzig 1723 – VII

Cantata No. 148, 'Bringet dem Herrn Ehre seines Namens', BWV 148 14'42

For the 17th Sunday after Trinity (19th September, 1723? Leipzig).

Text: [1] Psalm 96,8-9 or 29,2; [2-5] Picander (Christian Friedrich Henrici) 1724/1725; [6] anon. 1603

*Clarin*o (Tromba), *Oboe d'amore I, II*, *Oboe da caccia*, *Violino I, II*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Continuo*

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | 1. Chorus. <i>Bringet dem Herrn Ehre seines Namens...</i> | 3'20 |
| | Clarin, Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |
| [2] | 2. Aria (Tenor). <i>Ich eile, die Lehren...</i> | 4'15 |
| | Violino solo, Continuo (Violoncello, Organo) | |
| [3] | 3. Recitative (Alto). <i>So, wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit...</i> | 1'15 |
| | Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |
| [4] | 4. Aria (Alto). <i>Mund und Herze steht dir offen...</i> | 4'15 |
| | Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo) | |
| [5] | 5. Recitative (Tenor). <i>Bleib auch, mein Gott, in mir...</i> | 0'48 |
| | Continuo (Violoncello, Organo) | |
| [6] | 6. Chorale. <i>Amen zu aller Stund...</i> | 0'47 |
| | Oboe d'amore I, II, Oboe da caccia, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |

Cantata No. 48, 'Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen', BWV 48 14'33

For the 19th Sunday after Trinity (3rd October 1723, Leipzig)

Text: [1] Römer 7,24; [2, 4-6] anon.; [3] Martin Rutilius, 1604; [7] anon., 1620

Tromba, *Oboe I, II*, *Violino I, II*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Continuo*

- | | | |
|------|--|------|
| [7] | 1. Chorus. <i>Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen...</i> | 5'55 |
| | Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |
| [8] | 2. Recitative (Alto). <i>O Schmerz, o Elend, so mich trifft...</i> | 1'16 |
| | Violino I, II, Viola, Continuo (Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |
| [9] | 3. Chorale. <i>Solls ja so sein...</i> | 0'40 |
| | Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo) | |
| [10] | 4. Aria (Alto). <i>Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder...</i> | 2'03 |
| | Oboe solo, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo) | |

11	5. Recitative (Tenor). <i>Hier aber tut des Heilands Hand...</i>	0'43
	Continuo (Violoncello, Organo)	
12	6. Aria (Tenor). <i>Vergibt mir Jesus meine Sünden...</i>	2'48
	Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)	
13	7. Chorale. <i>Herr Jesu Christ, einiger Trost...</i>	0'58
	Tromba, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)	

Cantata No. 89, 'Was soll ich aus dir machen, Ephraim?', BWV 89 **11'08**

For the 22nd Sunday after Trinity (24th October 1723, Leipzig)

Text: [1] Hosea 11,8; [2-5] anon.; [6] Johann Heermann, 1630

Corno da caccia, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

14	1. Aria (Bass). <i>Was soll ich aus dir machen, Ephraim?...</i>	3'31
	Corno da caccia, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)	
15	2. Recitative (Alto). <i>Ja, freilich sollte Gott...</i>	0'48
	Continuo (Violoncello, Organo)	
16	3. Aria (Alto). <i>Ein unbarmherziges Gerichte...</i>	2'31
	Continuo (Violoncello, Organo)	
17	4. Recitative (Soprano). <i>Wohlan! mein Herze legt...</i>	2'10
	Continuo (Violoncello, Organo)	
18	5. Aria (Soprano). <i>Gerechter Gott, ach rechnest du?...</i>	2'15
	Oboe solo, Continuo (Violoncello, Organo)	
19	6. Chorale. <i>Mir mangelt zwar sehr viel...</i>	0'46
	Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)	

Cantata No. 109, 'Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben', BWV 109 **24'22**

For the 21nd Sunday after Trinity (17th October 1723, Leipzig)

Text: [1] Markus 9,24; [2-5] anon.; [6] Lazarus Spengler, 1524

Corno da caccia, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo

20	1. Chorus. <i>Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!...</i>	7'46
	Corno da caccia, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo)	
21	2. Recitative (Tenor). <i>Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt...</i>	1'26
	Continuo (Violoncello, Cembalo)	
22	3. Aria (Tenor). <i>Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen...</i>	6'52
	Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo, Cembalo)	

- | | | |
|------|--|------|
| [23] | 4. Recitative (Alto). <i>O fasse dich, du zweifelhafter Mut...</i>
Continuo (Violoncello, Cembalo) | 0'32 |
| [24] | 5. Aria (Alto). <i>Der Heiland kennet ja die Seinen...</i>
Oboe I, II, Continuo (Fagotto, Violoncello, Organo, Cembalo) | 4'45 |
| [25] | 6. Chorale. <i>Wer hofft in Gott und dem vertraut...</i>
Corno da caccia, Oboe I, II, Violino I, II, Viola, Continuo (Fagotto, Violoncelli, Contrabasso, Organo) | 2'53 |
-

Bach Collegium Japan

directed by **Masaaki Suzuki**



Vocal Soloists:

Midori Suzuki, soprano; **Robin Blaze**, alto; **Gerd Türk**, tenor; **ChiYuki Urano**, bass

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

NEC



Lufthansa

Tuner: Toshihiko Umeoka

Recording data: 2000-02-22/25 at the Kobe Shoin Women's University, Japan
Balance engineer/Tonmeister: Dirk Lüdemann

Producer: Hans Kipfer

Neumann microphones; Studer mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover texts: © Hans-Joachim Schulze 2000 and © Masaaki Suzuki 2001

Translations: Andrew Barnett and BIS (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover design: Sofia Scheutz.

Bach Collegium Japan photography: © Koichi Miura

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

Colour origination: Jenson Studio Colour, 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, S-184 50 Åkersberga, Sweden

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

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 2000 & © 2001, **BIS Records AB, Åkersberga.**

Bach Collegium Japan

Soloists

Soprano: Midori Suzuki
Alto: Robin Blaze
Tenor: Gerd Türk
Bass: Chiyuki Urano

Chorus

Soprano: Midori Suzuki *[BWV 89 solo]*
Yoshie Hida
Aki Yanagisawa
Alto: Robin Blaze *[BWV 48, 89, 109, 148 solo]*
Yuko Anazawa
Yoko Nagashima
Tenor: Gerd Türk *[BWV 48, 89, 109, 148 solo]*
Satoshi Mizukoshi
Yosuke Taniguchi
Bass: Chiyuki Urano *[BWV 89 solo]*
Yoshiya Hida
Tetsuya Oh'i



Kobe Shoin Women's University Chapel

Orchestra *[Leader: Natsumi Wakamatsu]*

Tromba: Toshio Shimada
(natural trumpet)
Corno da caccia: Toshio Shimada
(natural horn)
Oboe: Masamitsu San'nomiya
*[Oboe I (BWV 48, 89, 109),
Oboe d'amore I (BWV 148)]*
Atsuko Ozaki
*[Oboe II (BWV 48, 89),
Oboe d'amore II (BWV 148)]*
Koji Ezaki
[Oboe II (BWV 109), Oboe da caccia (BWV 148)]
Violin I: Natsumi Wakamatsu
Mari Ono
Yuko Takeshima
Violin II: Azumi Takada
Takeshi Kiriyaama
Luna Oda
Viola: Yoshiko Morita
Amiko Watabe

Continuo (Basso Continuo)

Violoncello: Hidemi Suzuki *[principal]*
Norizumi Moro'oka
Contrabasso: Shigeru Sakurai
Fagotto: Seiichi Futakuchi
Organo: Masaaki Suzuki
Naoko Imai
Cembalo: Masaaki Suzuki

The four cantatas BWV 148, 48, 109 and 89 are all – except, possibly, Cantata No. 148 – products of Bach's first cantata season in Leipzig, and were first performed in September or October 1723. They also share a negative characteristic: so far it has been impossible to determine who was responsible for the texts.

In the case of the cantata *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens* (Give unto the Lord the glory due unto his name; BWV 148), however, we can recognize borrowings from the collection *Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtage* (by the Leipzig postmaster and occasional poet Christian Friedrich Henrici), printed in Leipzig in 1725, though possibly written earlier. Strangely, though, neither the cantata text set by Bach nor the associated 'devotional' poem by Henrici-Picander take special note of the Gospel for the 17th Sunday after Trinity – an exhortation to be modest, and the story of the healing on the Sabbath of a sufferer from dropsy – but turn instead to the unfettered joy in God's house and word. Henrici's six-stanza poem forms the last part of a rhymed discourse in which the poet satirically portrays occupations that are bereft of content or unworthy – tasks with which the majority of people fill their Sundays; it speaks in favour of turning away from 'worldly concerns' and advocates devoting oneself to the eternally valid essential principles of faith.

The cantata text – which is entirely concerned with the praise of God, and for obvious reasons cannot fully illustrate this association – first presents an appropriate verse from Psalm 29. There then follows a rather abrupt transition to the solo movements, the texts of which unmistakably allude to the above-mentioned poem by Henrici-Picander. Its wording is sometimes adapted, sometimes concentrated and condensed, however, so that – especially in the two recitatives – space is found for the praise of the Sabbath, which is absent from Henrici's original. The concluding chorale has, unfortunately, survived without text; a suitable completion might be the opening or final strophe of the song *Auf meinen lieben Gott* (1603), or indeed the eleventh strophe of Johann Heermann's song *Wo soll ich fliehen hin* ('Führ auch mein Herz und Sinn').

Bach's composition is decisively characterized by the large-scale opening movement. In accordance with the character of the psalm text, this is arranged as a chorus with important use made of fugal form; the addition of a high trumpet to the instrumental forces lends the work a sense of festivity and luminosity. The rich five-part instrumental section at the beginning, almost a quarter of the entire movement, makes it clear that a dominant rôle is played here by instrumental music. Nevertheless, the vocal parts are able to break free from this domination during the course of the movement, especially when developing two different fugue themes to the psalm verses 'Bringet dem Herrn Ehre seines Namens' ('Give unto the Lord the glory due unto his name') and 'betet an den Herrn im heiligen Schmuck' ('worship the Lord in the beauty of holiness'). By contrast, the tenor aria 'Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören' ('I hurry, to hear the doctrine of life'), which is not dissimilar to a gigue-like dance, seems less ambitious. The almost uninterrupted figurations from the *obbligato* solo violin, which carries the vocal part irresistibly along, and at times even persuades the basso continuo to abandon its reserved character, are assigned (partly in purely musical terms, partly in a communicative sense) keywords such as 'eilen' ('hurry'), 'Freuden' ('joy'), 'frohes Getöse' ('joyful melodies') and 'Lob des Höchsten' ('praise to the Almighty'). By comparison with the priority given here to external concerns, the moderate wind writing in the alto aria 'Mund und Herze steht dir offen' ('My mouth and my heart are open to you') is to a large extent internalized. The occasional falling silent of the basso continuo at vocal entries certainly possesses a symbolic meaning, and clearly refers to the separation of the believer from all earthly difficulties. In view of this contrast, the final chorale could be felt to have a mediating function; it is all the more regrettable that the subsequent copy of the score by Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol – the only source for this cantata – does not specify the chorale strophe intended by Bach.

The cantata *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* (O wretched man that I am! Who shall deliver me) is for the 19th Sunday after Trinity. The relevant Gospel pas-

sage is from Matthew, Chapter 9, and tells of Jesus healing a paralytic. The cantata text interprets this healing story in the traditional sense, in other words interpreting illness as sin, healing as redemption. At the beginning of the libretto is a quotation from the Letter of Paul to the Romans, Chapter 7: 'O wretched man that I am! Who shall deliver me from the body of this death?' The conflict between spirit and flesh, to which this quotation alludes, takes as its central theme the self-accusation of the first recitative. The intellectual intensification that can be perceived at the end, which refers to the opening dictum and is reminiscent of the bitter cup of the Cross, is answered not by an aria, as would have been usual, but by a chorale, a strophe from the song *Ach Gott und Herr*: 'Solls ja so sein, daß Straf und Pein auf Sünde folgen müssen' ('If it must be so that punishment and pain follow upon sin'). Only after this does an aria appear, announced by an 'ardent sigh'. It compares the fate of the sinful body with the destruction of the city of Sodom, but its real concern is the soul's salvation. This prepares the way for a return to the Gospel for that Sunday and for the revealing of its underlying message. The second recitative equally relates the Gospel story and an appropriate verse from Psalm 88, a prayer for those in severe temptation and immediate mortal danger, to Jesus: 'Er weiß im geistlich Schwachen den Leib gesund, die Seele stark zu machen' ('He knows how to make the body healthy and the soul strong when we are spiritually weak'). This idea is immediately transferred to an aria, which leads on to the concluding chorale, the last strophe of the song *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir* (1620).

In Bach's composition the eloquent lament contained in the New Testament dictum takes on an unusual, indeed unique form: within an instrumental movement in which lamenting and sighing motifs predominate, the vocal parts indulge in seemingly endless invocations, at first alternating between two- and four-part writing, and then exclusively in four parts. Imitative writing and canonic emulation are to be found everywhere; they clearly show the universal meaning and relevance of the lament-like question. These musical events are commented upon by a chorale melody that is presented instrumentally, line by line.

The 16th-century song *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* is begun by the trumpet, and imitated by the oboes at the distance of one or two bars, each time a fourth lower. The multiplicity of textual inference occasioned by this instrumental quotation associates the dictum from the Letter of Paul to the Romans with a chorale strophe that must be understood in our thoughts – either from the old song of death mentioned, or from the song *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*, one of the 'Kreuz- und Trostliedern' ('songs of the cross and of consolation') that is brought in at the end of the cantata libretto.

Both the first recitative and the four-part chorale that (oddly) follows it are weighed down by chromaticism. On the other hand, the alto aria is unexpectedly cheerful, even exhilarated, and it is thus hard to relate its clearly articulated music with the metaphor of Sodom of the 'sinful members'. In the second aria, in which the tenor is accompanied by strings and two oboes, there is a more convincing link between text and music. Here too, however, dance-like elements have some influence, as does an intriguing figure in which, from time to time, the 3/4 metre is transformed into 3/2.

The four-part final chorale is not just the end of this unique work; it also forms a bridge back to the opening movement, and reminds us of the importance of the textless chorale quotation that appears there and is intensified by canonic technique.

The cantata *Was soll ich aus dir machen, Ephraim* (*How can I give you up, O Ephraim*) is for the 22nd Sunday after Trinity. The relevant Gospel text, from Matthew, Chapter 18, relates how Jesus tells the parable of the wicked servant – as an answer to Peter's question: 'Lord, how oft shall my brother sin against me, and I forgive him? till seven times?' The cantata libretto is thus located in the area of conflict between 'mercy before justice', of deserved punishment and merciful forgiveness. At the beginning is a dictum from Chapter 11 of the prophet Hosea: 'How can I give you up, O Ephraim!... How can I make you like Admah! How can I treat you like Zebaim! My heart recoils within me, my compassion grows warm and tender.' In this context 'Ephraim' is an abbreviation

for the northern part of Israel, 'Admah' and 'Zeboim' are towns which, as mentioned in Deuteronomy, suffered the same fate – destruction – as Sodom and Gomorrah. The recitative text that follows comments upon the Gospel passage for that Sunday, and applies the parable of guilt and release from guilt to human sins. The threat of punishment implied here becomes clearer in the following aria; the text of which is a passage from the Letter of James that is in turn closely associated with the Sunday Gospel: 'For he shall have judgement without mercy; and mercy rejoiceth against judgement' (James 2: 13). The last recitative signals a new beginning; its first verse containing an almost playful alliteration: 'Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin' ('Hark! My heart puts aside anger, contention and discord'). The certainty that sins, added up like debts, can be balanced out by the blood of Christ determines not only the end of the recitative but also the following aria text with its 'Gerechter Gott, ach, rechnest du?' ('O righteous God, do you keep a reckoning?') and, moreover, also the final chorale strophe, the seventh strophe of Johann Heermann's song *Wo soll ich fliehen hin*.

Bach's composition reflects very clearly the tension between the threat of punishment and forgiveness. Frightening rumblings in the bass region, gloomily ascending minor triads from the strings and insistent sighing motifs from the oboes characterize the beginning of the first aria, the probing questions of which keep bringing the music to a standstill. The second part of this bass aria is livelier and more relaxed, where the text 'aber mein Herz ist anders Sinnes' ('My heart recoils within me') provides hope of change; the order of the obstinately recurring motifs thus becomes slightly less rigid. This lightening, however, is deceptive and does not last long; after this short recitative comes an alto aria that is dominated by a theme which, with its inexorable diction and the piercing sharpness of its semitone steps, vividly depicts the horror of the 'unmerciful judgement' threatened in the text. The inescapability of the situation is all the more evident because Bach here calls for only solo voice and basso continuo, thus creating the greatest possible concentration and, as it were, deliberately obstructs every possible means of evading the issue.

With the soprano recitative and aria, the gloom of the opening is left behind and vanquished. In particular the B flat major aria for soprano with obbligato oboe, 'Gerechter Gott, ach, rechnest du' ('O righteous God, do you keep a reckoning?'), leads us to more welcoming pastures with its dance-like 6/8 metre and its softly flowing, almost song-like melody. The final chorale – with the melody *Auf meinen lieben Gott* – also does nothing to hinder the breathing of a sigh of relief after a long period of despair. Not even the mention of 'Tod, Teufel, Höll und Sünde' ('Death, the devil, hell and sin') towards the end causes the simple harmonic textures to yield briefly to chromatic intensification.

The cantata ***Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben*** (Lord I believe, help thou mine unbelief) is for the 21st Sunday after Trinity. The relevant Gospel passage comes from John, Chapter 4, and tells how Jesus cured the son of an official. The libretto of the cantata alludes to the situation depicted here, between fear and hope, albeit by referring back to a parallel place in Mark, Chapter 9, which tells of the healing of a boy with convulsions. At that place we find the words of Jesus: 'All things are possible to him that believeth' and, as a reaction to this, the words of the sick boy's father: 'Lord I believe, help thou mine unbelief'. The first recitative describes an appeal for help, starting with a phrase from Numbers (11: 23): 'Is the Lord's hand waxed short', and ending with a reference to the thanksgiving song of the convalescent King Hezekiah in Isaiah (38: 17): 'Behold, for peace I had great bitterness'. The recitative text insistently formulates nagging doubts; the threefold 'Ach nein' ('Oh no') lends it the form of an inner dialogue. The aria that follows enriches this thought process with a verse about the Messiah from Isaiah, (42: 3): 'A bruised reed shall he not break, and the smoking flax shall he not quench: he shall bring forth judgement unto truth'. In the text of the aria, admittedly, this promise has an almost opposite effect. Not until the following pair of movements (recitative and aria) does the initially weak faith that is apostrophized here clearly gain the upper hand, primarily by paying attention to the wondrous act of healing described in the relevant Sunday's

Gospel text. A strophe from Lazarus Spengler's song *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (1524), formerly published as 'Ein geistlich Lied vom Fall und Erlösung des menschlichen Geschlechts' ('a sacred song concerning the fall and redemption of the human race') summarizes what has been said, in the manner of a catechism.

The musical image of the opening movement already seemed remarkable to Philipp Spitta in 1880: 'The hesitations and doubts are masterfully expressed by vocal lines that individually, so to speak insecurely, wander around, only coming together rarely and briefly to form compact patterns'. Indeed, self-contained musical developments in the vocal part do have something of a rarity value. The music is dominated by the timid entries of individual vocal lines which join forces with others but normally soon fall silent again, waiting for their next turn. It is instead the orchestral writing that links everything together with its characteristic motifs dominated by a yearning leap of a sixth. In view of the intentional instability of the vocal writing, Bach subsequently decided to increase the importance of the instrumental parts by adding a demanding part for corno da caccia (which to this day has not been deciphered in terms of its practicability in performance).

Of the two arias, the former – scored for tenor and strings – is characterized by fragmented rhythms and by harmonic twists that seem to be searching in vain for a firm anchoring point. Fear and pain, anguish and doubt – the fundamental concepts of the text – dominate the entire movement and grant the musical development no pause for breath. The second aria, on the other hand, radiates peace and certainty. In terms of tone colour, too (it is for alto and two oboes), it acts as a counterweight to the earlier movement. The constant crotchets of the basso continuo emphasize the minuet-like character and allow the three upper lines great developmental freedom. An element of liveliness is provided by the syncopated effects of the so-called 'Lombardic rhythm', occurring at relatively regular intervals in the music; at times even the basso continuo must fall into line with these.

The work concludes not with the usual four-part chorale setting but with a relatively large-scale chorale

arrangement. With its independent, motivically unified instrumental writing and with a cantus firmus presented line by line in long note values by the soprano, harmonically supported by the other vocal parts, this anticipates the cantatas from 1724.

© Hans-Joachim Schulze 2000

PRODUCTION NOTES

Instrumentation of BWV 148/1

There are no extant materials in Bach's own hand relating to BWV 148; the earliest surviving manuscript is one in the hand of Bach's son-in-law Johann Christoph Altnickol. This manuscript was most probably based on Bach's own score, and it omits several of the instrumental specifications that would be customary in a score written by Bach himself. As a consequence, the following points remain uncertain:

- 1) Should three oboes, as are required in the fourth movement, also perform in the first piece?
- 2) Should trumpets and oboes perform in the chorale that constitutes the sixth movement?

Since it is customary for all instruments to be used in the first movement of such a work, there is clearly no reason for three oboes to remain silent. It is natural for the oboes to play in unison with the violins and violas. There are no instrumental specifications of any kind in the sixth movement, but it seems appropriate for the strings to perform together with the oboes.

The score specifies that three oboes are to perform in the fourth movement, the alto aria *Mund und Herze steht dir offen*. On account of the required pitch range, however, we perform the piece with two oboes d'amore and one oboe da caccia.

Problems regarding the chorale text in BWV 148/6

There is no text attached to the final chorale in the manuscript; only the notation has been preserved. The melody is known as that used as a setting of the texts *Auf meinen lieben Gott* and *Wo soll ich fliehen hin*. Both Philipp Spitta

and the former complete Bach edition recommend the final (eleventh) stanza of the latter, while in the *Neue Bach Ausgabe*, the final (sixth) stanza of the former is recommended. Since this cantata is concerned not with Jesus Christ but with the peace to be found in the presence of God, the editor of the *NBA* suggests the first stanza of *Auf meinen lieben Gott* as another candidate.

This cantata begins with a eulogy to God, and from the third to the fifth movements it incorporates the aspiration to peace in God and sings of the blessings of the Holy Spirit. At the end of the fifth piece, the tenor recitative *Bleib auch, mein Gott, in mir*, is a supplication for forthcoming rest in the presence of God. It seems to me, therefore, that there is no direct connection here with the limbs of Christ as referred to exclusively in the eleventh stanza of *Wo soll ich fliehen hin* or with salvation from tribulation, which is the subject of the first stanza of *Auf meinen lieben Gott*. It is thus most natural to sing the resounding song of praise and aspiration to eternity that features in the sixth stanza of *Auf meinen lieben Gott*, as recommended by the editor of the *NBA*. This text is suggested in a publication dating from as far back as 1850 and receives support from Wustmann and W. Neumann.

The horn part in BWV 89

Bach's own manuscript of the full score of this work has been lost, and only the parts used at the time of the first performance have been preserved. Most of the parts were produced jointly by the copyists G. Maissner and J.A. Kuhnau, and only the part for the 'corne de chasse' (or corno da caccia) survives in Bach's own hand. According to Andreas Glockner, editor of the *NBA*, this is clearly a sign that Bach added this part after the writing out of the other parts had been completed. Nevertheless, it is unclear whether this additional part was used at the time of the first performance or was added for a performance in later years. There is, however, no record of the work having received subsequent performances, and since this part employs paper with the same watermarks as the other parts, it is quite possible that it was added immediately before the first performance. Since there seems to be no

valid reason to ignore a part created by Bach himself, we include this part in the present performance.

The performance of BWV 109/1

The first movement of BWV 109 proved to be the main bone of contention in the context of this programme. This piece incorporates the declaration of faith by the father of a boy possessed by evil spirits that appears in Chapter 9, Verse 24 of the Gospel of St. Mark, in which 'the father of the child cried out, and said with tears, Lord, I believe; help thou mine unbelief.' In Bach's setting, the verse is delivered in a poignant narrative tone. The vocal parts are convoluted in their expression and imitate soloistic elements. One wonders if this work was intended to be sung by a choir.

Although I personally feel that the work is more attractive when performed by soloists rather than by a choir, there is clearly a discrepancy between the father's declaration of faith and the drawn-out vocal expression of the soloists. The poignant cry of the father needs to involve a choir in some form and thus to express the universal cry of mankind. At the same time, on the purely musical level, many passages are clearly better suited to soloists.

Having thought long and hard about this matter, I decided to adopt a method involving an alternation between choir and soloists. The orchestral first violin part contains indications of alternating *solo* and *tutti* sections as well as *forte* and *piano* markings. I felt that it would be justifiable to incorporate this same principle into the choir parts. Of course, in the case of the cantatas BWV 75, 76, 21, 22, etc., dating from 1723 in which Bach specifies *tutti* and *solo* in the vocal parts, there are clear sectional demarcations, meaning that there are few points in common between these cantatas and the present work. If, however, *Ich glaube, lieber Herr* (where only a single part sings) is sung *solo*, and if *Hilf, meinem Unglauben* (where all the parts sing) is sung *tutti*, this corresponds virtually to the entrance of the second violins and the lower parts (i.e. the sections in which the stringed instruments play *tutti*), so this alternation is not entirely illogical. This method can most certainly not be said to accord with any original

documents, but I hope that listeners will judge for themselves whether it has been effective, in the awareness that it is a product of the caprice of the performers.

© **Masaaki Suzuki** 2001

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.

The **Bach Collegium Japan** (BCJ) has acquired a formidable worldwide reputation for its recordings of Johann Sebastian Bach's church cantatas on BIS since 1995. The BCJ was founded in 1990 by Masaaki Suzuki (who remains its music director) with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works of the baroque period. 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 Boehm.

The BCJ 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 *St. Matthew Passion*, Handel's *Messiah*, Monteverdi's *Vespers of the Blessed Virgin Mary*, and smaller programmes for soloists or small vocal ensembles. The BCJ is based in Tokyo and Kobe but performs throughout Japan. For many of its projects it has been pleased to welcome eminent European artists. In January 1999, the BCJ was invited to Israel as the highlight of the opening series of the concert hall 'Heichal Hatarbut' in Rishon Le

Zion, and performed cantatas, Handel's *Messiah* and Bach's *St. John Passion*. Further international tours are planned.

The organist, harpsichordist and conductor **Masaaki Suzuki** was born in 1954 in Kobe, Japan. At the age of 12, he began to play the organ for church services every Sunday. After graduating from Tokyo 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 Ton Koopman and Piet Kee. Having achieved 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 in the Flanders Festival at Bruges, Belgium. During 1981-83 he was a harpsichord instructor at the Staatliche Hochschule für Musik in Duisburg, Germany. Since his return to Japan, he has not only given many concerts as organist and harpsichordist all over the country, but has organized an acclaimed concert series at the chapel of Shoin Women's University in Kobe, where a French classical organ built by Marc Garnier is installed.

Meanwhile Masaaki Suzuki has acquired an outstanding reputation not only as an organ and harpsichord soloist, but also as a conductor. Since 1990 Suzuki has been the musical director of the Bach Collegium Japan; as such, he works regularly with renowned European soloists and ensembles. Suzuki has won an enviable reputation for his interpretation of Bach's cantatas on BIS. In addition, Suzuki is recording J.S. Bach's complete harpsichord music for BIS. Since 1983 Suzuki has given organ concerts in France, Italy, Germany, Holland, Switzerland, Austria and other countries every summer. In July 1995 and 1997 he was invited by Philippe Herreweghe to conduct Collegium Vocale, Ghent. As a professor of organ and harpsichord, he teaches at Tokyo 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

Edmond 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.

Robin Blaze, counter-tenor, read music at Magdalen College, Oxford, and won a post-graduate scholarship to the Royal College of Music where he studied with assistance from the Countess of Munster Trust. He subsequently joined the choir of St. George's Chapel, Windsor. He currently studies under Michael Chance and Ashley Stafford. He performs as a recitalist and has appeared extensively in opera and oratorio, and his busy concert schedule has taken him to Europe, South America, Australia and Japan, working with distinguished conductors in the early music field.

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.

After studying horn at Tokyo National University of Fine Arts and Music, **Chiyuki Urano**, bass, decided to concentrate on singing. He has received several awards at important competitions in Japan such as the Japan Music Competition and the Sogakudo Competition of Japanese Art Song. He has often appeared in opera and oratorio and has also developed his career as a recitalist. His interpretations of Russian art songs in particular have been highly acclaimed. Recently Urano has been one of the regular soloists with the Bach Collegium Japan, in concerts and on CD.



Gemeinsam ist den vier Kantaten BWV 148, 48, 109 und 89, daß sie – ausgenommen vielleicht die Kantate 148 – Bestandteile von Bachs erstem Leipziger Kantatenjahrgang sind und ihre ersten Aufführungen im September beziehungsweise Oktober 1723 erlebten. Gemeinsam ist ihnen auch ein Negativbefund: keiner ihrer Textverfasser konnte bislang ermittelt werden.

Für die Kantate *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens* (BWV 148) lassen sich immerhin Anleihen bei der 1725 in Leipzig gedruckten (vielleicht aber schon früher verfaßten) und der Feder des Leipziger Postsekretärs und Gelegenheitsdichters Christian Friedrich Henrici entstammenden Sammlung *Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtage* erkennen. Merkwürdigerweise nehmen jedoch weder der von Bach komponierte Kantatentext noch das mit ihm zu verknüpfende „erbauliche“ Gedicht Henrici-Picanders sonderlich Notiz vom Evangelium des 17. Trinitatissonntags – Mahnung zur Bescheidenheit und Erzählung von der Heilung eines Wassersüchtigen am Sabbath –, sondern widmen sich der uneingeschränkten Freude an Gottes Haus und Wort. Henricis sechsstrophiges Gedicht bildet den Schluß einer gereimten Abhandlung, in der der Dichter satirisch die sinnleererten und unwürdigen Beschäftigungen schildert, mit denen die große Menge den Sonntag verbringt: es plädiert für eine Abwendung von den „irdischen Geschäften“ und für eine Hinwendung zu den ewig gültigen Grundsätzen des Glaubens.

Der ganz auf den Lobpreis Gottes gerichtete Kantatentext, der die genannte Verknüpfung begriffeicherweise nicht nachvollziehen kann, stellt an den Beginn einen passenden Vers aus Psalm 29. Etwas abrupt erfolgt dann der Übergang zu den Solosätzen, deren Texte unverkennbar an das erwähnte Gedicht Henrici-Picanders anknüpfen, dessen Diktion jedoch teils abwandeln, teils konzentrieren und kondensieren, so daß – speziell in beiden Rezitativen – Raum gewonnen wird für den Lobpreis der Sabbathfeier, der in der Vorlage Henricis nicht enthalten ist. Der abschließende Choral ist bedauerlicherweise ohne Text überliefert: als Ergänzung bieten sich Eingangs- oder Schlußstrophe des Liedes *Auf meinen lieben Gott* (1603) an, oder

auch die elfte Strophe aus Johann Heermanns Lied *Wo soll ich hiehin hin* („Führ auch mein Herz und Sinn“).

Bachs Komposition wird maßgeblich geprägt durch den umfangreichen Eingangssatz. Dem Charakter des Psalmtextes entsprechend ist dieser als Chor angelegt mit wesentlicher Einbeziehung der Fugenform, wobei die Hinzunahme einer hohen Trompete dem Instrumentarium Festlichkeit und Leuchtkraft verleiht. Der gehaltvolle fünfstimmige Instrumentalabschnitt zu Beginn, beinahe ein Viertel des gesamten Satzes einnehmend, läßt erkennen, daß dem Instrumentalpart eine dominierende Rolle zugesprochen ist. Gleichwohl vermögen die Singstimmen sich im Verlauf des Satzes aus dieser Vorherrschaft zu befreien, insbesondere bei der Durchführung von zwei unterschiedlichen Fugenthemen auf die Psalmverse „Bringet dem Herrn Ehre seines Namens“ und „betet an den Herrn im heiligen Schmuck“. Weniger ambitioniert erscheint demgegenüber die dem Tanztyp der Gigue nahestehende Tenor-Arie „Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören“. Das fast unausgesetzte Figurieren der obligaten Soloviolone, das die Singstimme unwiderstehlich mit sich zieht und stellenweise sogar den Continuo-Baß aus der Reserve zu locken versteht, ist – teils als unmittelbare Tonmalerei, teils in übertragenem Sinne – Schlüsselwörtern zuzuordnen wie „eilen“, „Freuden“, „frohes Getöse“ und „Lob des Höchsten“. Verglichen mit diesem Primat des Äußerlichen erscheint der moderate Bläsesatz der Alt-Arie „Mund und Herze steht dir offen“ in hohem Maße verinnerlicht. Das verschiedentliche Schweigen des Continuo-Basses beim Einsatz der Singstimme ist sicherlich symbolisch gemeint und zielt offenbar auf die Loslösung des Gläubigen von aller Erdschwere. Dem Schlußchoral könnte angesichts dieser Gegensätzlichkeit eine vermittelnde Funktion zugesprochen sein; um so mehr ist zu bedauern, daß die spätere Partiturabschrift von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol – die einzige Quelle für unsere Kantate – die von Bach vorgesehene Choralstrophe nicht nennt.

Die Kantate *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* ist für den 19. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Dessen Evangelium findet sich im 9. Kapitel bei Matthäus und erzählt von Jesu Heilung eines Gichtbrüchigen. Der

Kantatentext deutet den Bericht von der Krankenheilung im traditionellen Sinne, setzt also für Krankheit Sünde, für das Gesundwerden Erlösung. Am Beginn des Librettos steht ein Wort aus dem 7. Kapitel des Paulus-Briefes an die Römer: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes?“. Den Widerstreit zwischen Geist und Fleisch, von dem der Paulus-Brief im Vorangehenden spricht, thematisiert die Selbstanklage des ersten Rezitativs. Auf die am Ende spürbare gedankliche Verdichtung, die auf das Eingangsdictum Bezug nimmt und an den bitteren Kelch des Kreuzes erinnert, antwortet abweichend vom Gewohnten nicht eine Arie, sondern ein Choral, eine Strophe aus dem Lied *Ach Gott und Herr*: „Solls ja so sein, daß Straf und Pein auf Sünde folgen müssen“. Jetzt erst erscheint die Arie, die als ein brünstig „Seufzen“ schon angekündigt war. Das Schicksal des sündlichen Leibes vergleicht sie mit der Zerstörung der Stadt Sodom, ihr eigentliches Anliegen ist jedoch die Errettung der Seele. Dies bereitet den Weg für die Rückkehr zum Evangelium des Sonntags und zur Aufdeckung des dort Gemeinten. Den Evangelienbericht und einen einschlägigen Vers aus Psalm 88, einem Gebet in schwerer Anfechtung und naher Todesgefahr, bezieht das zweite Rezitativ gleichermaßen auf Jesus: „Er weiß im geistlich Schwachen den Leib gesund, die Seele stark zu machen“. Dieser Gedanke gewinnt sogleich die Gestalt einer Arie, mit der auf den abschließenden Choral, die letzte Strophe des Liedes *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir* (1620), hingelenkt wird.

In Bachs Komposition nimmt die beredte Klage des neutestamentlichen Dictums eine ungewöhnliche und singuläre Gestalt an: Eingebettet in einen Instrumentalsatz, in dem Klage- und Seufzermotive vorherrschen, ergehen die Singstimmen sich in scheinbar endlosen Anrufen, zunächst im Wechsel von Zwei- und Vierstimmigkeit, dann ausschließlich vierstimmig. Imitierende Setzweise und kanonische Nachahmungen sind allenthalben zu finden, sie verdeutlichen universelle Bedeutung und Aktualität der klagenden Frage. Kommentiert wird dieses Geschehen durch eine zeilenweise von Instrumenten vortragenen Choralmelodie. Die aus dem 16. Jahrhundert

überlieferte Weise *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* wird von der Trompete angestimmt, von den Oboen im Abstand von jeweils ein bis zwei Takten im Intervall der Unterquarte nachgeahmt. Die durch das Instrumentalzeitat bewirkte Mehrtextigkeit verknüpft den Spruchtext des Römerbriefes mit einer in Gedanken nachzuvollziehenden Choralstrophe, entweder aus dem genannten alten Sterbelied oder aus dem zu den „Kreuz- und Trostliedern“ zählenden und für den Schluß des Kantatenlibrettos herangezogenen Lied *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*.

Chromatisch beschwert erscheinen sowohl das erste Rezitativ als auch der ihm eigentümlicherweise zugeordnete vierstimmige Choral. Erwartet heiter und beschwingt gibt sich dagegen die Alt-Arie, so daß es nicht leicht fällt, diesen musikalisch akzentuierten Verlauf mit der Metapher vom Sodom der „sündlichen Glieder“ in Beziehung zu setzen. Überzeugender ist die Verknüpfung von Text und Musik in der zweiten Arie, die dem Tenor die Streichinstrumente samt beiden Oboen hinzugesellt. Allerdings fließen auch in diesen Satz tänzerische Elemente ein, gepaart mit einem Vexierspiel, das den 3/4-Takt hin und wieder in die 3/2-Gestalt wechseln läßt.

Der vierstimmige Schlußchoral bildet nicht schlechthin den Ausklang des eigenartigen Werkes; er bewirkt auch einen Brückenschlag zurück zum Eingangssatz und erinnert an die Wichtigkeit des dort auftretenden und durch Kanontechnik intensivierte textlosen Choralzitats.

Die Kantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim* ist für den 22. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Dessen Evangelium im 18. Kapitel bei Matthäus läßt Jesus das Gleichnis vom Schalksknecht erzählen – als Antwort auf die Frage des Petrus „Herr, wie oft muß ich denn meinem Bruder, der an mir sündigt, vergeben; ist's genug siebenmal?“. Das Kantatenlibretto ist demgemäß im Spannungsfeld von „Gnade vor Recht“, von verdienter Strafe und barmherziger Vergebung angesiedelt. Am Beginn steht ein Dictum aus dem 11. Kapitel des Propheten Hosea: „Was soll ich aus dir machen, Ephraim? ... Soll ich nicht billig ein Adama aus dir machen und dich wie Zeboim zurechten? Aber mein Herz ist anders Sinnes, meine Barmherzigkeit ist zu brünstig.“ „Ephraim“ ist hier die Kurzbe-

zeichnung für das Nordreich Israel, „Adamam“ und „Zebom“ sind Städte, die, wie im 5. Buch Mose erwähnt, das gleiche Schicksal der Zerstörung erlitten hatten, wie Sodom und Gomorrha. Der anschließende Rezitativtext kommentiert das Evangelium des Sonntags und wendet das Gleichnis von Schuld und Schuldenerlaß auf die menschlichen Sünden an. Die hier angedeutete Strafan drohung verschärfte sich in der folgenden Arie weiter; unmittelbarer Bezugstext ist eine Stelle aus dem Brief des Jakobus, die ihrerseits mit dem Sonntagsevangelium eng verknüpft ist: „Es wird aber ein unbarmherziges Gericht über den ergehen, der nicht Barmherzigkeit getan hat; und die Barmherzigkeit rühmt sich wider das Gericht“. Einen Neuanfang signalisiert das letzte Rezitativ, dessen erster Vers mit einer gleichsam spielerischen Alliteration aufwartet: „Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwie tracht hin“. Die Gewißheit, daß die Aufrechnung der Sünden als Schulden durch das Blut Jesu Christi ausgeglichen werden kann, bestimmt sowohl den Schluß des Rezitativs als auch den zugehörigen Arientext mit seinem „Gerechter Gott, ach, rechnest du?“, darüber hinaus auch die abschließende Choralstrophe, Strophe 7 aus Johann Heermanns Lied *Wo soll ich fliehen hin*.

Bachs Komposition spiegelt in aller Deutlichkeit das geschilderte Spannungsverhältnis von Strafan drohung und Vergebung. Beängstigendes Grollen in der Baßregion, düster aufsteigende Moll-Dreiklänge in der Streichinstru menten und eindringliche Seufzermotive der Oboen prägen den Beginn der ersten Arie, deren bohrende Fragen den musikalischen Verlauf immer wieder ins Stocken geraten lassen. Lebhafter und gelöster geht es erst im zweiten Teil dieser Baß-Arie zu, wenn der Text „aber mein Herz ist anders Sinnes“ auf einen Wandel hoffen läßt und folgerichtig die starre Zuordnung der hartnäckig wiederkehrenden Motive ein wenig gelockert wird. Doch diese Aufhellung ist trügerisch und nicht von Dauer; die nach dem knappen Rezitativ folgende Alt-Arie wird beherrscht von einem Thema, das in seiner unerbittlichen Diktion und in der schneidenden Schärfe seiner Halbtonschritte die Schrecken des im Text angedrohten „unbarmherzigen Gerichtes“ eindringlich abbildet. Die Ausweglosigkeit der

Situation ist um so stärker zu spüren, als die Beschränkung auf Singstimme und begleitenden Basso continuo die höchstmögliche Konzentration bedeutet und gleichsam vorsätzlich jede Ausweichmöglichkeit verstellt.

Mit Rezitativ und Arie des Soprans wird die Düsternis des Anfangs verlassen und überwunden. Insbesondere die B-Dur-Arie für Sopran mit obligater Oboe „Gerechter Gott, ach, rechnest du“ führt mit ihrem tänzerischen 6/8-Taktmaß und ihrer weich fließenden, fast liedhaften Melodik in lichtere Gefilde. Dem befreiten Aufatmen nach der langen Hoffnungslosigkeit steht auch der Schlußchoral mit der Melodie *Auf meinen lieben Gott* nicht im Wege. Nicht einmal die Erwähnung von „Tod, Teufel, Hölle und Sünde“ gegen Ende gibt ihm Anlaß, die schlichte Harmonisierung zugunsten einer wenigstens vorübergehenden chromatischen Schärfung aufzugeben.

Die Kantate *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben* ist für den 21. Sonntag nach Trinitatis bestimmt. Dessen Evangelium findet sich im 4. Kapitel bei Johannes und berichtet, wie Jesus den Sohn eines Vornehmen heilt. An die hier geschilderte Situation zwischen Furcht und Hoffnung knüpft das Libretto der Kantate an, allerdings durch Rückgriff auf eine Parallelstelle im 9. Kapitel bei Markus, wo von der Heilung eines Besessenen die Rede ist. Dort erscheint das Wort des Herren „Alle Dinge sind möglich dem, der da glaubt“ und als Reaktion der Ausruf des Vaters des Kranken „ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben“. Von der Bitte um Hilfe spricht das erste Rezitativ, ausgehend von einem Wort im 4. Buch Mose, wo es heißt „Ist denn die Hand des Herrn verkürzt?“, und mündend in eine Anspielung auf das Dank lied des genesenen Königs Hiskias im 38. Kapitel bei Jesaja: „Siehe, um Trost war mir sehr bange“. Eindringlich formuliert der Rezitativtext nagende Zweifel; das dreimalige „Ach nein“ verleiht ihm die Gestalt eines inneren Dialogs. Die zugehörige Arie bereichert dieses Gedanken gang um einen Vers über den Messias aus dem 42. Kapitel bei Jesaja: „Das zerstoßene Rohr wird er nicht zerbrechen, und den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen. Er wird das Recht wahrhaftig halten lehren“. Im Arientext wird diese Verheißung freilich nahezu in ihr Gegenteil ver-

kehrt. Der hier apostrophierte, zunächst schwache Glaube gewinnt erst im anschließenden Satzpaar (Rezitativ und Arie) sichtlich die Oberhand, in erster Linie durch das Eingehen auf die im Sonntagsevangelium geschilderte Wunderheilung. Eine Strophe aus Lazarus Spenglers Lied *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (1524), ehemals veröffentlicht als „Ein geistlich Lied vom Fall und Erlösung des menschlichen Geschlechts“, faßt in katechetischer Funktion das Gesagte zusammen.

Das musikalische Bild des Eingangssatzes nannte bereits Philipp Spitta (1880) merkwürdig: „Das Schwan-ken und Zweifeln werde meisterlich ausgedrückt, indem die Stimmen vereinzelt und gleichsam haltlos umher irren und sich nur selten und kurze Zeit zu compacten Gebilden zusammenschließen“. In der Tat haben geschlossene musikalische Entwicklungen im Vokalpart beinahe Seltenheitswert. Vorherrschend ist der zaghafte Ansatz einzelner Stimmen, denen sich die übrigen hinzugesellen, um zu- meist alsbald wieder zu verstummen und den nächsten Aufruf abzuwarten. Für den Zusammenhalt sorgt eher der Orchesterpart mit seiner charakteristischen, von einem sehnsuchtsvollen Sextsprung dominierten Motivik. Angesichts der vorsätzlichen Instabilität des Vokalparts entschloß Bach sich nachträglich zu einer Aufwertung des Instrumentalanteils durch Zusatz einer anspruchsvollen und bis heute bezüglich ihrer Realisierbarkeit nicht ent-rätselten Stimme für Corno da Caccia.

Von den beiden Arien ist die erste – für Tenor und Streichinstrumente gesetzt – geprägt von zerrissener Rhythmik und von harmonischen Wendungen, die vergeblich nach einem festen Halt zu tasten scheinen: Furcht und Schmerz, Angst und Zweifel als Schlüsselbegriffe des Textes beherrschen den gesamten Satz und gönnen der musikalischen Entwicklung keine Atempause. Ruhe und Gewißheit strahlt dagegen die zweite Arie aus, in ihrer Be-setzung für Alt und zwei Oboen auch klanglich ein Gegen-part zum vorgenannten Satz. Die stetigen Viertelnoten des Continuo-Basses betonen den Menuettcharakter und lassen den drei Oberstimmen alle Freiheit der Entwicklung. Für Belebung sorgen die relativ gleichmäßig über den Satz ver-teilten Synkopeneffekte des sogenannten lombardischen

Rhythmus“, zu denen sich auch der Continuo-Baß ver-schiedentlich bequemen muß.

Den Abschluß des Werkes bildet nicht der übliche vierstimmige Choralatz, sondern eine relativ umfang-reiche Choralbearbeitung, die mit ihrem selbständigen, motivisch einheitlichen Instrumentalpart und dem vom Sopran zeilenweise in großen Notenwerten vorgetragenen und von den übrigen Vokalstimmen harmonisch gestützten Cantus firmus schon auf dem 1724 begonnen Jahrgang der Chorkantaten vorausweist.

© Hans-Joachim Schulze 2000

ANMERKUNGEN ZUR EINSPIELUNG

Die Instrumentation von BWV 148/1

Es gibt zu BWV 148 keinerlei Quellenmaterial von Bachs Hand; das älteste Manuskript, das wir kennen, stammt von seinem Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol. Dieses Manuskript basiert höchstwahrscheinlich auf Bachs eigener Partitur, und es fehlen einige derjenigen Besetzungsanga-ben, die in einer von Bach selber geschriebenen Partitur üblich gewesen wären. Daher herrscht Ungewißheit über die folgenden Punkte:

- 1) Sollen die drei Oboen, die im vierten Satz verlangt werden, auch im ersten Satz spielen?
- 2) Sollen Trompeten und Oboen bei dem Choral, der den sechsten Satz bildet, mitwirken?

Da es üblich ist, daß im ersten Satz eines solchen Werks sämtliche Instrumente verwendet werden, gibt es eigentlich keinen Grund, weshalb die drei Oboen hier aus-setzen sollten. Üblicherweise spielen die Oboen mit den Geigen und Bratschen im unisono. Im sechsten Satz fehlen jegliche Besetzungsangaben, doch scheint es angemessen, daß die Streicher die Oboen verdoppeln. Die Partitur sieht im vierten Satz, der Alt-Arie *Mund und Herze steht dir offen*, drei Oboen vor. Aufgrund des geforderten Tonum-fangs spielen wir das Stück jedoch mit zwei Oboen d'amore und einer Oboe da caccia.

Probleme mit dem Text des Choral in BWV 148/6

Zum Schlußchoral fehlt im Manuskript jeglicher Text; nur die Notation ist überliefert. Die Melodie ist bekannt aus den Vertonungen der Texte *Auf meinen lieben Gott* und *Wo soll ich fliehen hin*. Sowohl Philipp Spitta als auch die Alte Bach-Gesamtausgabe empfehlen die Schlußstrophe (Nr. 11) des letzteren, während die Neue Bach-Ausgabe die Schlußstrophe (Nr. 6) des ersteren favorisiert. Da diese Kantate sich nicht mit Jesus Christus befaßt, sondern mit dem Frieden, der in Gottes Gegenwart erfahren wird, schlägt der Herausgeber der NBA die erste Strophe von *Auf meinen lieben Gott* als weiteren Kandidaten vor.

Die Kantate beginnt mit einem Lobpreis Gottes; vom dritten bis zum fünften Satz fügt sie die Sehnsucht nach dem Frieden in Gott hinzu und singt von den Segnungen des Heiligen Geistes. Am Ende des fünften Stücks folgt mit dem Tenor-Rezitativ *Bleib auch, mein Gott, in mir* eine demütige Bitte um spätere Ruhe in Gottes Gegenwart. Daher will mir scheinen, daß es hier keine direkte Verbindung gibt zu den Gliedmaßen Christi, von denen die elfte Strophe von *Wo soll ich fliehen* zur Gänze handelt oder zu der Erlösung vom Leide, die das Thema der ersten Strophe von *Auf meinen lieben Gott* darstellt. Und so ist es nur naheliegend, wenn wir im Einklang mit den Herausgebern der NBA das Lied des Lobpreises und der Ewigkeitssehnsucht erschallen lassen, das die sechste Strophe von *Auf meinen lieben Gott* antimmt. Dieser Text wurde bereits 1850 in einer Publikation vorgeschlagen und erhält ebenfalls die Unterstützung von Wustmann und W. Neumann.

Die Hornstimme in BWV 89

Bachs handschriftliche Partitur ist verloren; nur die Stimmen der Uraufführung sind erhalten. Die meisten der Stimmen wurden von den Kopisten G. Maissner und J.A. Kuhnau angefertigt, und nur der Part des „Corne du chasseur“ (oder *Corno da caccia*) ist in Bachs eigener Handschrift überliefert. Nach Andreas Glockner, dem Herausgeber der NBA, ist dies ein deutliches Anzeichen dafür, daß Bach diese Stimme erst nach der Abschrift der anderen Stimmen hinzugefügt hat. Gleichwohl bleibt unklar, ob

die Stimme bei der ersten Aufführung verwendet wurde oder aber in späteren Jahren anlässlich einer anderen Aufführung hinzukam. Es gibt freilich keinerlei Beleg dafür, daß das Werk Folgeaufführungen erlebt hätte, und da die Hornstimme auf Papier mit demselben Wasserzeichen wie bei den anderen Stimmen notiert wurde, ist es recht wahrscheinlich, daß sie unmittelbar vor der Uraufführung hinzugefügt wurde. Da es keinen plausiblen Grund dafür gibt, eine Stimme, die von Bach selber stammt, außer acht zu lassen, haben wir sie in die vorliegende Einspielung mit einbezogen.

Die Aufführung von BWV 109/1

Der erste Satz von BWV 109 stellte sich als der größte Zankapfel im Rahmen dieser Zusammenstellung heraus. Es enthält das Glaubensbekenntnis eines Vaters, dessen Sohn von bösen Geistern besessen ist, wie es in Kapitel 9, Vers 24 des Markus-Evangeliums geschildert wird: „Da rief der Vater des Jungen: Ich glaube; hilf meinem Unglauben!“ In Bachs Vertonung wird der Vers in einem durchdringenden Erzählton vorgetragen. Die Vokalparts liegen eng beieinander und imitieren solistische Züge. Es fragt sich, ob dieses Stück tatsächlich von einem Chor gesungen werden sollte.

Wenngleich ich selber denke, daß das Werk reizvoller ist, wenn man Solisten statt eines Chores verwendet, so gibt es doch eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Glaubensbekenntnis des Vaters und dem zerdehnten stimmlichen Ausdruck der Solisten. Der durchdringende Schrei des Vaters bedarf eines wie auch immer gearteten Chors, der den allgemeinen Aufschrei der Menschheit ausdrückt. Zugleich aber sind, betrachtet man es vom rein musikalischen Standpunkt aus, viele Passagen ausgesprochen solistischer Natur.

Ich habe über dieses Problem lange und eingehend nachgedacht und bin letztlich zu dem Entschluß gekommen, Chor und Solisten alternierend zu verwenden. In den Stimmen der Ersten Violinen sind Solo- und Tutti-Abschnitte wie auch *forte* und *piano* vermerkt. Ich glaube, es ist vertretbar, dasselbe Prinzip in den Chorstimmen zu übernehmen. Im Falle der Kantaten BWV 75, 76, 21, 22

etc. aus dem Jahr 1723, in denen Bach Tutti- und Soloteile in den Vokalstimmen vermerkt, gibt es natürlich deutlich abgegrenzte Abschnitte, so daß wenig Gemeinsamkeiten zwischen diesen Kantaten und dem vorliegenden Werk existieren. Wenn jedoch *Ich glaube, lieber Herr* (wo nur eine Stimme singt) solistisch gesungen wird, und wenn *Hilf, meinem Unglauben* (wo alle Stimmen singen) vom Tutti gesungen wird, so entspricht das genau dem Einsatz der Zweiten Violinen und der tieferen Stimmen (d.h. den Abschnitten, wo die Streicher im Tutti spielen), so daß dieser Wechsel nicht gänzlich unlogisch ist. Sicher kann sich diese Methode auf keinerlei Originaldokumente stützen, doch möge der Hörer selber darüber befinden, ob sie wirkungsvoll ist – immer eingedenk dessen, daß es sich um das Produkt einer Laune der Aufführenden handelt.

© Masaaki Suzuki 2001

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, der Ort zahlreicher musikalischer Ereignisse zu werden, 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, den Nachklang der tiefen Register zu reduzieren. Die Kapelle hat eine von Marc Garnier im französischen Barockstil gebaute Orgel. Konzerte finden regelmäßig statt.

Das **Bach Collegium Japan** (BCJ) hat seit 1995 durch seine Aufnahmen der Kirchenkantaten J.S. Bachs bei BIS einen enormen Ruhm erlangt. Das BCJ wurde 1990 von Masaaki Suzuki gegründet, der nach wie vor sein musikalischer Leiter ist, mit dem Ziel, das japanische Publikum mit Aufführungen der großen Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Wie der Name des Ensembles andeutet, konzentrierte man sich auf die Werke Johann Sebastian Bachs und jener Komponisten deutscher protestantischer Musik, die seine Vorgänger

waren und ihn beeinflussen, wie Buxtehude, Schütz, Schein und Böhm.

Das BCJ umfaßt sowohl ein Barockorchester als auch einen Chor; zu den wichtigen Aktivitäten gehört eine jährliche Serie von vier Konzerten mit Bachkantaten und eine Reihe von Instrumentalprogrammen. Außerdem bringt das BCJ größere Werke wie Bachs *Matthäuspasion*, Händels *Messias*, Monteverdis *Marienvesper*, und kleinere Programme für Solisten oder kleine Vokalensembles. Das BCJ hat seinen Sitz in Tokio und Kobe, spielt aber in ganz Japan, und für viele Projekte hat es sich gefreut, europäische Künstler zu begrüßen, wie Max von Egmond, Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Peter Kooy, Monika Frimmer, Michael Chance, Kai Wessel, Gerd Türk, Michael Schopper, Stephan Schreckenberger, Enrico Gatti, Marcel Ponsseele, Alfredo Bernardini, Dan Laurin und das Concerto Palatino.

Im Januar 1999 wurde das BCJ nach Israel eingeladen, als Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des Konzerthauses „Heichal Hatarbut“ in Rishon Le Zion, wo es Kantaten, den *Messias* und die *Johannespassion* aufführte.

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.

Suzuki hat durch seine Aufnahmen von Bachs Kantaten für BIS großes Renommee erworben. Er nimmt für BIS Bachs gesamte Cembalomusik auf. Seit 1983 gibt Suzuki jeden Sommer Konzerte in Frankreich, Italien,

Deutschland, Holland, der Schweiz, Österreich und anderen Ländern. Im Juli 1995 und 1997 wurde er von Philippe Herreweghe eingeladen, das Collegium Vocale in Gent zu dirigieren. Als Professor für Orgel und Cembalo unterrichtet er an der Universität für bildende Künste 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 in die Niederlande. 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 von der Gregorianik bis zur Renaissance und zum Barock, 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.

Der Countertenor **Robin Blaze** studierte Musik am Magdalen College in Oxford, und erhielt ein Stipendium für das Royal College of Music, wo er mit Hilfe des Countess of Munster Trust studierte. Anschließend wurde er Mitglied des Chors der St. George's Chapel in Windsor. Derzeit studiert er bei Michael Chance und Ashley Stafford. Er gibt Solokonzerte und tritt häufig in Opern und Oratorien auf. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit brachte ihn nach Europa, Südamerika, Australien und Japan, und er arbeitet mit hervorragenden Dirigenten auf dem Gebiet der frühen Musik.

Gerd Türk, Tenor, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Limburger Domsingknaben. An der Frankfurter Musikhochschule studierte er Kirchenmusik und Chor-dirigieren. 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 Tournée führten ihn durch Europa, Südostasien, die USA und Japan. Er tritt bei großen Festivals für frühe Musik in Brügge, Utrecht, Stuttgart, London, Luzern, Aix-en-Provence usw. auf. Gerd Türk singt gerne in Ensembles. Er ist Mitglied des führenden deutschen Vokalensembles Cantus Cölln, 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.

Nach Hornstudien an der Nationalen Universität für Kunst und Musik in Tokio beschloß der Baß **Chiyuki Urano**, sich auf das Singen zu konzentrieren. Er erhielt mehrere wichtige Auszeichnungen bei wichtigen Wettbewerben in Japan, z.B. dem Japanischen Musikwettbewerb und dem Sogakudo-Wettbewerb für japanischen Kunstgesang. Er erschien häufig in Oper und Oratorium und machte auch als Liedsänger Karriere. Besonders seine Interpretationen russischer Lieder wurden hoch gelobt. Urano ist ein regelmäßiger Solist mit dem Bach Collegium Japan bei Konzerten und auf CD.



Les quatre cantates BWV 148, 48, 109 et 89 sont toutes – sauf peut-être la *Cantate no 148* – des produits de la première saison de cantates à Leipzig et elles furent créées en septembre ou octobre 1723. Elles ont aussi un dénominateur commun négatif: il a été impossible jusqu'ici de déterminer le responsable des textes.

Dans le cas de la cantate *Bringet dem Herrn Ehre seines Namens* (Rendez au Seigneur la gloire de son nom; BWV 148) cependant, nous pouvons reconnaître des emprunts de la collection *Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtage* (du receveur des postes et poète occasionnel de Leipzig Christian Friedrich Henrici), imprimée à Leipzig en 1725 quoique possiblement écrite plus tôt. Chose étrange cependant, ni le texte de la cantate mis en musique par Bach ni le poème “pieux” de Henrici-Picander qui lui est associé ne tiennent particulièrement compte de l'évangile du 17^e dimanche après la Trinité – une exhortation à la modestie et l'histoire de la guérison, un jour de sabbat, d'un malade hydropique – mais ils se tournent plutôt vers la joie sans entrave ressentie devant la maison et la parole de Dieu. Le poème de six strophes de Henrici forme la dernière partie d'un discours rimé où le poète décrit satiriquement les occupations insignifiantes ou indignes – des tâches qui remplissent les dimanches de la majorité des gens; il parle en faveur du détournement des “soucis du monde” et recommande de se consacrer aux principes essentiels éternellement valables de la foi.

Le texte de la cantate – qui est entièrement dédié à la louange de Dieu et qui, pour des raisons évidentes, ne peut pas illustrer entièrement cette association – présente d'abord un verset approprié du psalme 29, puis une transition assez abrupte aux mouvements solos dont les textes font inmanquablement allusion au poème ci-haut mentionné de Henrici-Picander. Le texte est parfois adapté, parfois concentré et condensé cependant, de sorte que – surtout dans les deux récidivés – il y a de la place pour la louange du sabbat, absente de l'original de Henrici. Le choral final a malheureusement survécu sans texte; une fin appropriée pourrait être le début de la strophe finale du chant *Auf meinen lieben Gott* (1603) ou surtout la onzième

strophe de la chanson *Wo soll ich fliehen hin* (“Führ auch mein Herz und Sinn”) de Johann Heermann.

La composition de Bach est nettement caractérisée par le grand mouvement d'ouverture. En accord avec le caractère du texte du psaume, il s'agit d'un chœur où la forme fuguée tient une partie importante; l'addition d'une trompette aiguë aux forces instrumentales apporte à l'œuvre une touche de festivité et de luminosité. La riche partie instrumentale à cinq voix du début, presque un quart du mouvement en entier, annonce clairement le rôle dominant tenu ici par la musique instrumentale. Les parties vocales sont pourtant capables de se libérer de cette domination au cours du mouvement, surtout en développant deux thèmes différents de fugue sur les versets “Bringet dem Herrn Ehre seines Namens” (“Rendez au Seigneur la gloire de son nom”) et “Betet an den Herrn im heiligen Schmuck” (“Priez le Seigneur dans la beauté de la sainteté”). Par contraste, l'aria de ténor “Ich eile, die Lehren des Lebens zu hören” (“Je me hâte d'entendre la doctrine de la vie”), qui pourrait ressembler à une gigue, semble moins ambitieuse. Les figurations presque ininterrompues du violon solo *obbligato*, qui porte irrésistiblement la partie vocale et par moments persuade même la basse continue d'abandonner son caractère réservé, sont rattachées (partiellement en termes purement musicaux, partiellement dans un sens communicatif) à des mots clés comme “eilen” (“hâter”), “Freuden” (“joie”), “frohes Getöse” (“airs joyeux”) et “Lob des Höchsten” (“louange au Tout-Puissant”). En comparaison avec la priorité donnée ici aux soucis extérieurs, l'écriture modérée pour vents dans l'aria d'alto “Mund und Herze steht dir offen” (“Ma bouche et mon cœur sont ouverts à toi”) est en grande partie interiorisée. Le silence occasionnel du basso continuo aux entrées vocales a certainement une signification symbolique et rappelle la séparation du croyant d'avec toutes les difficultés terrestres. À la lumière de ce contraste, le choral final pourrait être vu comme ayant une fonction médiatrice; il est d'autant plus regrettable que la copie postérieure de la partition par le genre de Bach, Johann Christoph Altnickol – la seule source pour cette cantate – ne spécifie pas la strophe de choral voulue par Bach.

La cantate *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* (Qui sauvera l'homme malheureux que je suis) est destinée au 19^e dimanche après la Sainte-Trinité. Le passage de l'évangile qui y est rattaché est tiré du chapitre 9 de saint Matthieu et raconte comment Jésus a guéri un paralytique. Le texte de la cantate interprète cette guérison dans le sens traditionnel, soit en voyant la maladie comme un péché et la guérison comme la rédemption. Au début du livret se trouve une citation de l'épître de saint Paul aux Romains, chapitre 7: "Malheureux homme que je suis! Qui me délivrera de ce corps qui me voue à la mort?" Le conflit entre l'esprit et la chair, auquel cette citation fait allusion, prend comme thème central l'auto-accusation du premier récitatif. A l'intensification intellectuelle qui peut être perçue à la fin, qui se réfère à l'affirmation du début et rappelle le calice amer de la Croix, répond non pas une aria – ce qui aurait été habituel – mais un choral, une strophe de la chanson *Ach Gott und Herr*: "Solls ja so sein daß Straf und Pein auf Sünde folgen müssen" ("Doit-il en être ainsi que châtement et souffrance suivent le péché"). Suit enfin une aria, annoncée par un "ardent soupir". Elle compare le destin du corps pécheur à la destruction de la ville de Sodome mais son souci véritable est le salut de l'âme. Ceci prépare un retour à l'évangile de ce dimanche et la révélation de son message sous-jacent. Le second récitatif est également relié à l'évangile et à un verset approprié du Psaume 88, une prière à Jésus en temps de tentation sévère et de danger mortel immédiat: "Er weiß im geistlich Schwachen den Leib gesund, die Seele stark zu machen" ("Il sait comment rendre au corps la santé et à l'âme la force quand nous sommes spirituellement faibles"). Cette idée est immédiatement transférée à une aria qui mène au choral terminal, la dernière strophe de *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir* (1620).

Dans la composition de Bach, la lamentation éloquente renfermée dans l'affirmation du Nouveau Testament prend une forme inhabituelle, vraiment unique: au sein d'un mouvement instrumental dominé par la lamentation et les motifs de soupir, les parties vocales s'abandonnent à des invocations qui semblent sans fin, alternant d'abord entre une écriture à deux et quatre voix, puis

exclusivement à quatre voix. On trouve partout des imitations et une émulation canonique; elles montrent clairement la signification et la pertinence universelles de la question de lamentation. Ces événements musicaux sont commentés par une mélodie de choral présentée instrumentalement, ligne par ligne. Le chanson du 16^e siècle *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* est entonnée par la trompette et imitée par les hautbois à la distance d'une ou deux mesures, chaque fois une quarte plus bas. La multiplicité d'inférence textuelle occasionnée par cette citation musicale associe l'affirmation à l'épître de saint Paul aux Romains avec une strophe de choral qui doit être entendue dans nos pensées – soit à partir de la vieille chanson de mort mentionnée ou à partir de la chanson *Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir*, l'une des "Kreuz- und Trostliedern" ("Chansons de la Croix et de consolation") insérée à la fin du livret de la cantate.

Le premier récitatif et le choral à quatre voix qui (singulièrement) le suit sont lourds de chromatisme. D'un autre côté, l'aria d'alto est étonnamment enjouée, aux transports de joie même; c'est pourquoi il est difficile de relier sa musique à l'articulation claire à la métaphore de Sodome des "membres pécheurs". Dans la seconde aria, où le ténor est accompagné par les cordes et deux hautbois, le lien entre le texte et la musique est plus convaincant. Ici aussi pourtant, des éléments dansants exercent une certaine influence, comme le fait une figure intrigante où, de temps à autre, le mètre à 3/4 est transformé en 3/2.

Le choral final à quatre voix n'est pas juste la fin de cette œuvre unique; il forme aussi un pont retournant au mouvement d'ouverture et nous rappelle l'importance de la citation du choral sans texte qui apparaît là et qui est intensifiée par la technique de canon.

La cantate *Was soll ich aus dir machen, Ephraim* (Comment t'abandonnerai-je, Ephraïm) est destinée au 22^e dimanche après la Sainte-Trinité. Le texte de l'évangile, tiré du chapitre 18 de saint Matthieu, rappelle la parabole de Jésus sur le mauvais serviteur – une réponse à la question de Pierre: "Seigneur, combien de fois devrais-je pardonner les offenses que me fera mon frère? Irai-je jusqu'à sept fois?" Le livret de la cantate se situe ainsi

dans la zone de conflit entre “la miséricorde avant la justice”, le châtement mérité et le pardon miséricordieux. Au début se trouve une citation du 11^e chapitre du prophète Osée: “Comment t’abandonnerai-je, Ephraïm?! Comment te traiterais-je comme Adma, te rendrais-je semblable à Çéboyim? Mon cœur en moi se retourne, toutes mes entrailles frémissent. Je ne donnerai pas cours à l’ardeur de ma colère et je n’aime pas à détruire.” (Trad. Bible de Jérusalem, le Cerf, 1961). Dans ce contexte, “Ephraïm” est une abréviation pour la partie nord d’Israël, “Adma” et “Çéboyim” sont des villes qui, comme mentionné dans le Deutéronome, ont subi le même sort que Sodome et Gomorrhe, la destruction. Le texte du récitatif qui suit commente le passage de l’évangile pour ce dimanche et applique la parabole de la dette et de sa remise des péchés humains. La menace de châtement insinuée ici s’éclaircit dans l’aria suivante dont le texte est un passage de l’épître de saint Jacques qui est à son tour intimement relié à l’évangile de ce dimanche: “Car le jugement est sans miséricorde pour celui qui n’a pas fait miséricorde, mais la miséricorde se moque du jugement.” (Jc 2, 13). Le dernier récitatif signale un nouveau commencement, son premier verset renfermant une alliteration presque taquine: “Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin” (“Écoutez! Mon cœur met de côté colère, dispute et discorde.”) La certitude que les péchés, accumulés comme des dettes, peuvent être contrebalancés par le sang du Christ détermine non seulement la fin du récitatif mais aussi le texte de l’aria suivante avec ses phrases “Gerechter Gott, ach, rechnest du?” (“Ah, Dieu de justice, tiens-tu des comptes?”) et aussi la strophe finale du choral, la septième strophe du chant *Wo soll ich fliehen hin* de Johann Heermann.

La composition de Bach reflète très clairement la tension entre la menace de châtement et le pardon. Des grondements terrifiants dans le grave, de tristes accords parfaits mineurs ascendants aux cordes et d’insistants motifs de soupir aux hautbois caractérisent le début de la première aria dont les questions pénétrantes paralysent continuellement la musique. La seconde partie de cette aria de basse est plus animée et plus détendue; le texte “aber mein Herz ist anders Sinnes” (“Mon cœur se tord en

moi”) fournit l’espoir d’un changement; l’ordre des motifs qui reviennent obstinément devient ainsi légèrement plus flexible. Cette éclaircie est cependant trompeuse et ne dure pas longtemps; ce bref récitatif est suivi d’une aria d’alto dominée par un thème qui, avec sa diction inexorable et l’acuité perçante de ses demi-tons, décrit précisément l’horreur du “jugement inexorable” dont menace le texte. L’inéluctable de la situation est d’autant plus évident parce que Bach fait appel ici seulement à une voix solo et au basso continuo, créant ainsi la plus grande concentration possible et, pour ainsi dire, il obstrue délibérément tout moyen possible d’éviter le problème.

Avec le récitatif de soprano et l’aria, la mélancolie du début est chose du passé et vaincue. En particulier l’aria en si bémol majeur pour soprano avec hautbois obligé, “Gerechter Gott, ach, rechnest du?” (“Dieu de justice, ah, tiens-tu des comptes?”), nous mène à des herbage plus accueillants avec son mètre dansant à 6/8 et sa mélodie presque chantante, coulant doucement. Le choral final – à la mélodie de “Auf meinen lieben Gott” – ne fait rien pour empêcher le soupir de soulagement après une longue période de désespoir. Pas même la mention de “Tod, Teufel, Höll und Sünde” (“Mort, diable, enfer et péché”) vers la fin ne permet aux textures harmoniques simples de céder le pas brièvement à une intensification chromatique.

La cantate *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben* (Je crois, Seigneur, viens en aide à mon peu de foi) est destinée au 21^e dimanche après la Sainte-Trinité. Le passage de l’évangile du jour est tiré du chapitre 4 de saint Jean et raconte comment Jésus guérit le fils d’un fonctionnaire royal. Le livret de la cantate fait allusion à la situation décrite ici, entre la crainte et l’espoir, quoique avec une référence à un endroit parallèle dans le chapitre 9 de saint Marc qui raconte la guérison d’un garçon épileptique. A cet endroit, on trouve les paroles de Jésus: “Tout est possible à celui qui croit”, et en réaction à cela, les paroles du père du malade: “Seigneur, je crois, viens en aide à mon peu de foi.” Le premier récitatif décrit un appel à l’aide, commençant avec une phrase des Nombres (11:23): “Le bras de Yahvé serait-il si court?” et terminant par une référence au cantique d’action de grâce du roi

Ezéchias guéri de sa maladie dans Isaïe (38:17): “Voici que la paix m’a coûté beaucoup de larmes.” Le texte du récitatif formule avec insistance des doutes qui grugent; le “Ach nein” (“Oh non!”) trissé lui prête la forme d’un dialogue intérieur. L’aria suivante enrichit ce processus de pensée avec un verset sur le Messie tiré d’Isaïe (42:3): “Il ne rompt pas le roseau broyé, il n’éteint pas la flamme vacillante: fidèlement, il apporte le droit.” Dans le texte de l’aria, de l’avis général, cette promesse fait un effet presque contraire. Ce n’est qu’à la paire suivante de mouvements (récitatif et aria) que la foi initialement faible apostrophée ici prend le dessus, surtout en faisant attention à la guérison miraculeuse décrite dans le texte d’évangile du dimanche. Une ligne de la chanson *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (1524) de Lazarus Spengler, publiée auparavant sous le titre de “Ein geistlich Lied vom Fall und Erlösung des menschlichen Geschlechts” (“une chanson sacrée sur la faute et la rédemption de la race humaine”) résume ce qui a été dit, à la manière d’un catéchisme.

L’image musicale du mouvement d’ouverture semblait déjà remarquable à Philipp Spitta en 1880: “Les hésitations et doutes sont magistralement exprimés par les lignes vocales qui errent individuellement, avec insécurité pour ainsi dire, ne se rassemblant que rarement et brièvement pour former des patrons compacts.” Vraiment, les développements musicaux indépendants de la partie vocale ont une valeur de rareté. La musique est dominée par les entrées timides des lignes vocales individuelles qui s’associent à d’autres mais se taisent normalement vite, attendant leur tour prochain. C’est plutôt l’écriture orchestrale qui relie tout avec ses motifs caractéristiques où prévaut un saut languissant de sixte. Vu l’instabilité intentionnelle de l’écriture vocale, Bach décida ensuite d’accroître l’importance des parties instrumentales en ajoutant une partie difficile pour corno da caccia (qui, jusqu’à nos jours, n’a pas été déchiffrée en termes de possibilité d’exécution).

Des deux arias, la première – écrite pour ténor et cordes – est caractérisée par des rythmes fragmentés et des tourments harmoniques qui semblent chercher en vain un solide point d’attache. La peur et la douleur, l’angoisse et

le doute – les concepts fondamentaux du texte – dominent le mouvement en entier et n’accordent au développement musical aucune pause pour respirer. D’un autre côté, la seconde aria rayonne de paix et de certitude. En termes de couleur tonale aussi (elle est pour alto et deux hautbois) elle sert de contrepoids au mouvement précédent. Les constantes noires de la basse continue soulignent le caractère de menuet et accordent aux trois lignes supérieures une grande liberté de développement. Un élément de vivacité est fourni par les effets synopés du rythme dit “de Lombardie”, utilisé à intervalles relativement réguliers dans la musique; même la basse continue doit parfois s’y conformer.

L’œuvre se termine non pas par l’arrangement habituel à quatre voix d’un choral mais par un arrangement relativement étendu d’un choral. Avec son écriture instrumentale indépendante, motiviquement unifiée et avec un cantus firmus présenté ligne par ligne dans des valeurs de notes longues par le soprano, harmoniquement supporté par les autres parties vocales, cela annonce les cantates de 1724.

© Hans-Joachim Schulze 2000

NOTES DE LA PRODUCTION

Instrumentation du BWV 148/1

Il n’existe pas de matériel de la main de Bach relatif au BWV 148; le plus ancien manuscrit à avoir survécu est celui de la main du gendre de Bach, Johann Christoph Altnickol. Ce manuscrit repose probablement sur la partition même de Bach et il omet plusieurs des spécifications instrumentales qui auraient été normales dans une partition écrite par Bach lui-même. Par conséquent, les points suivants restent incertains:

- 1) Est-ce que les trois hautbois, requis dans le quatrième mouvement, devraient aussi jouer dans la première pièce?
- 2) Est-ce que les trompettes et hautbois devraient jouer dans le choral qui forme le sixième mouvement?

Puisque c’est la coutume que tous les instruments soient utilisés dans le premier mouvement d’une telle

œuvre, il n'y a évidemment pas de raison pour que les trois hautbois se taisent. Il est naturel pour les hautbois de jouer à l'unisson avec des violons et altos. Il n'y a pas de spécification instrumentale de quelque sorte que ce soit dans le sixième mouvement mais il semble approprié que trois hautbois jouent dans le quatrième mouvement, l'aria d'alto "Mund und Herze steht dir offen". Vu l'étendue requise de notes cependant, nous exécutons la pièce avec deux hautbois *d'amore* et un hautbois *da caccia*.

Problèmes concernant le texte du choral dans le BWV 148/6

Il n'y a pas de texte rattaché au choral final dans le manuscrit; seule la notation a été gardée. La mélodie est connue comme celle utilisée comme arrangement des textes *Auf meinen lieben Gott* et *Wo soll ich fliehen hin*. Philipp Spitta et l'ancienne édition complète de Bach recommandent le couplet final (onzième) du dernier tandis que dans la *Neue Bach Ausgabe* préférerait le couplet final (sixième) du premier. Puisque cette cantate ne traite pas de Jésus Christ mais de la paix trouvée dans la présence de Dieu, l'éditeur de la *NBA* suggère un autre candidat, soit le premier couplet de *Auf meinen lieben Gott*.

Cette cantate commence avec un polyrythmique de Dieu et, à partir du troisième mouvement jusqu'au cinquième, elle incorpore l'aspiration à la paix dans Dieu et chante les bénédictions du Saint-Esprit. A la fin de la cinquième pièce, le récitatif de ténor "Bleib auch, mein Gott, in mir", est une demande suppliante du repos à venir en présence de Dieu. C'est pourquoi il me semble qu'il n'y a pas de lien direct ici avec les membres du Christ ainsi que mentionnés exclusivement dans la onzième strophe de *Wo soll ich fliehen hin* ou avec le salut des tribulations qui est le sujet de la première strophe de *Auf meinen lieben Gott*. Il est ainsi tout naturel de chanter un retentissant cantique de louange et d'aspiration à l'éternité présenté dans la sixième strophe de *Auf meinen lieben Gott*, comme recommandé par l'éditeur de la *NBA*. Ce texte est suggéré dans une publication d'antant de 1850 déjà et reçoit le support de Wustmann et W. Neumann.

La partie de cor dans le BWV 89

Le manuscrit propre de Bach de la partition complète de cette œuvre a été perdu et seules les parties utilisées au temps de la création ont été conservées. La plupart des parties furent produites conjointement par les copistes G. Massner et J.A. Kuhnau et seule la partie de la "corne de chasse" (ou *como da caccia*) a survécu de la main propre de Bach. Selon Andreas Glockner, l'éditeur de la *NBA*, ceci est clairement un signe que Bach a ajouté cette partie après que la copie des autres parties ait été terminée. Quoi qu'il en soit, on ignore si cette partie a été utilisée au moment de la création ou si elle a été ajoutée pour une exécution quelques années plus tard. Il n'est cependant noté nulle part que l'œuvre ait été rejouée plus tard et, puisque cette partie est notée sur du papier aux mêmes filigranes que ceux des autres parties, il est bien possible qu'elle ait été ajoutée immédiatement avant la création. Puisqu'il ne semble pas y avoir de raison valable pour ignorer une partie créée par Bach lui-même, nous l'avons adoptée pour cette exécution.

L'exécution du BWV 109/1

Le premier mouvement du BWV 109 se révéla le plus contesté dans le contexte de ce programme. Cette pièce incorpore la profession de foi du père d'un garçon possédé par des esprits mauvais du chapitre 9, verset 24 de l'évangile selon saint Marc où "le père de l'enfant s'écrit dans les larmes: Seigneur, je crois; viens en aide à mon peu de foi." Dans la composition de Bach, le verset est rendu dans un ton narratif poignant. Les parties vocales s'expriment en convolutes et imitent des éléments solistiques. On se demande si cette œuvre devait être chantée par un chœur.

Quoique je trouve personnellement que l'œuvre est plus attrayante quand elle est chantée par des solistes plutôt que par un chœur, il se trouve clairement une divergence entre la déclaration de foi du père et l'expression vocale étendue des solistes. Le cri poignant du père nécessite l'engagement d'un chœur dans une forme quelconque et ce, pour exprimer le cri universel de l'humanité. En même temps, au niveau purement musical, plusieurs passages sont nettement plus adéquats à des solistes.

Après avoir réfléchi longuement sur ce sujet, j'ai décidé d'adopter une méthode impliquant une alternance entre chœur et solistes. La partie orchestrale de premier violon renferme des indications d'alternance entre les sections *solo* et *tutti* ainsi qu'entre les indications *forte* et *piano*. J'ai trouvé qu'il serait justifiable d'appliquer ce même principe aux parties du chœur. Évidemment, dans le cas des cantates BWV 75, 76, 21, 22, etc. datant de 1723 où Bach spécifie *tutti* et *solo* dans les parties vocales, les démarcations sectionnelles sont nettes, ce qui veut dire qu'il y a quelques points en commun entre ces cantates et l'œuvre présentée. Si, cependant, "Ich glaube, lieber Herr" (où seule une partie chante) est chanté *solo* et si "Hilf, meinem Unglauben" (où toutes les parties chantent) est chanté *tutti*, cela correspond pratiquement à l'entrée des seconds violons et des parties graves (c'est-à-dire les sections où les instruments à cordes jouent *tutti*), de sorte que cette alternance n'est pas entièrement illogique. Cette méthode peut très certainement être en accord avec tout document original mais j'espère que les auditeurs jugeront eux-mêmes si l'effet est réussi, sachant qu'il est un produit du caprice des exécutants.

© Masaaki Suzuki 2001

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 **Collegium Bach du Japon** (CBJ) a acquis une énorme réputation mondiale pour ses enregistrements des cantates sacrées de Johann Sebastian Bach sur BIS depuis 1995. Le

CBJ fut fondé en 1990 par Masaaki Suzuki (qui en reste le directeur musical), dans le but de familiariser le public japonais avec des exécutions sur des instruments d'époque des grandes œuvres du baroque. Comme le nom de l'ensemble l'indique, il vise principalement les œuvres de Johann Sebastian Bach et des compositeurs de musique protestante allemande qui l'ont influencé dont Buxtehude, Schütz, Schein et Boehm.

Le Collegium Bach du Japon compte un orchestre et un chœur baroques et ses activités principales incluent une série annuelle de quatre concerts des cantates de Bach et des programmes instrumentaux. De plus, le CBJ présente des œuvres majeures telles que la *Passion selon saint Mathieu* de Bach, les *Vêpres de la Bienheureuse Vierge Marie* de Monteverdi et des programmes mineurs pour solistes ou petits ensembles vocaux.

Le CBJ a sa base à Tokyo et à Kobe mais il joue partout au Japon. Il a été heureux d'accueillir d'éminents artistes européens pour plusieurs de ses projets. En janvier 1999, le CBJ a été invité en Israël comme le clou de la série d'ouverture de la salle de concert "Heichal Hatarbut" à Rishon Le Zion et il a donné des cantates, le *Messie* de Hændel et la *Passion selon saint Jean* de Bach. D'autres tournées internationales sont présentement projetées.

L'organiste, claveciniste et chef d'orchestre **Masaaki Suzuki** est né en 1954 à Kobe au Japon. À l'âge de 12 ans, il commença à jouer de l'orgue pour les services dominicaux. Après son diplôme en composition et orgue à l'Université des Beaux-Arts et Musique de Tokyo, il continua à étudier le clavecin et l'orgue au conservatoire Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et Piet Kee. Ayant reçu ses diplômes de soliste dans ses deux instruments à Amsterdam, il gagna le second prix du concours de clavecin (Basso continuo) en 1980 et le troisième prix du concours d'orgue au festival des Flandres à Bruges en Belgique en 1982. De 1981 à 83, il enseigna le clavecin à la Staatliche Hochschule für Musik à Duisburg en Allemagne. Depuis son retour au Japon, il a donné de nombreux concerts comme organiste et claveciniste partout dans le pays et il a organisé une série réputée de concerts à

la chapelle de l'Université pour femmes Shoin à Kobe qui est dotée d'un orgue classique français bâti par Marc Garnier.

Entretemps, Masaaki Suzuki a acquis une réputation exceptionnelle non seulement comme organiste et claveciniste soliste mais encore comme chef d'orchestre. Suzuki est depuis 1990 directeur musical du Collegium Bach du Japon; comme tel, il travaille régulièrement avec d'éminents solistes et ensembles européens. Suzuki s'est mérité une réputation enviable pour ses interprétations des cantates de Bach sur étiquette BIS. De plus, il enregistre l'intégrale de la musique pour clavecin de Bach pour BIS. Depuis 1983, Suzuki a donné des concerts d'orgue en France, Italie, Allemagne, Hollande, Suisse, Autriche et autres pays chaque été. En juillet 1995 et 1997, Suzuki fut invité par Philippe Herreweghe à diriger le Collegium Vocale à Gand. Il enseigne l'orgue et le clavecin à l'Université des Beaux-Arts et 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.

Robin Blaze, haute-contre, étudia la musique au Magdalen College à Oxford et il gagna une bourse pour le Royal College of Music où il étudia grâce à l'aide de la fondation de la comtesse de Munster. Il entra ensuite au chœur de l'église St-Georges à Windsor. Il étudie main-

tenant avec Michael Chance et Ashley Stafford. Il poursuit une carrière de récitaliste et il a chanté beaucoup d'opéras et d'oratorios; son horaire chargé l'a conduit en Europe, Amérique du Sud, Australie et au Japon pour travailler avec de distingués chefs d'orchestres experts en musique ancienne.

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 demandé faisant des tournées en Europe, en Asie du Sud-Est, aux États-Unis et au Japon. Il a participé à des festivals importants 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.

Après avoir étudié le cor à l'Université National des Beaux-Arts et de Musique de Tokyo, **Chiyuki Urano**, basse, décida de se concentrer sur le chant. Il a reçu plusieurs prix lors d'importantes compétitions au Japon dont le Concours de Musique du Japon et le Concours Sogakudo de chanson artistique japonaise. Il a souvent fait de l'opéra et de l'oratorio et il fait aussi carrière de récitaliste. Ses interprétations de chansons artistiques russes en particulier ont été chaudement saluées. Urano est l'un des plus récents solistes réguliers du Collegium Bach du Japon en concert et sur CD.

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens, BWV 148

① 1. CHOR

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens,
betet an den Herrn im heiligen Schmuck.

② 2. ARIE *Tenor*

Ich eile, die Lehren
Des Lebens zu hören,
Und suche mit Freuden das heilige Haus.
Wie rufen so schöne
Das frohe Getöse
Zum Lobe des Höchsten die Seligen aus!

③ 3. REZITATIV *Alt*

So wie der Hirsch nach frischem Wasser schreit,
So schrei ich, Gott, zu dir.
Denn alle meine Ruh
Ist niemand außer du.
Wie heilig und wie teuer
Ist, Höchster, deine Sabbatsfeier!
Da preis ich deine Macht
In der Gemeinde der Gerechten.
O! wenn die Kinder dieser Nacht
Die Lieblichkeit bedächten,
Denn Gott wohnt selbst in mir.

④ 4. ARIE *Alt*

Mund und Herze steht dir offen,
Höchster, senke dich hinein!
Ich in dich, und du in mich;
Glaube, Liebe, Dulden, Hoffen
Soll mein Ruhebette sein.

⑤ 5. REZITATIV *Tenor*

Bleib auch, mein Gott, in mir
Und gib mir deinen Geist,
Der mich nach deinem Wort regiere,
Daß ich so einen Wandel führe,
Der dir gefällig heißt,
Damit ich nach der Zeit
In deiner Herrlichkeit,
Mein lieber Gott, mit dir
Den großen Sabbat möge halten.

1. CHORUS

Give unto the Lord the glory due unto his name:
worship the Lord in the beauty of holiness.

2. ARIA *Tenor*

I hurry, to hear
The doctrine of life
And joyfully seek out the holy place.
How beautifully the blessed –
With joyful melodies –
Sing praise to the Almighty.

3. RECITATIVE *Alto*

Like as the hart desireth the waterbrooks:
So longeth my soul after thee, O God.
For my only peace
Is but with you.
How holy and how precious
Is the Sabbath of the Almighty.
Then I praise your might
In the company of the righteous.
O that the children of darkness
Would ponder the loveliness
For God dwells himself in me.

4. ARIA *Alto*

My mouth and my heart are open to you,
Almighty, come down to me.
I in you and you in me;
Faith, love, tolerance, hope
Will be my resting-place.

5. RECITATIVE *Tenor*

Remain, my God, in me,
And grant me your spirit,
That rules me according to your word,
That I conduct myself
In a manner that is pleasing to you,
So that at the end of time
I may in your glory
My dear God, with you
Keep the great Sabbath.

6. CHORAL

Amen zu aller Stund
Sprech ich aus Herzensgrund;
Du wollest uns tun leiten,
Herr Christ, zu allen Zeiten,
Auf daß wir deinen Namen
Ewiglich preisen. Amen.

6. CHORALE

Amen *at all times*
I say from the depths of my heart;
You are willing to lead us,
Lord Christ, through all the ages,
If we praise your name
Eternally. Amen.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen, BWV 48

7 1. CHOR (mit Choral)

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen
vom Leibe dieses Todes?

8 2. REZITATIV *Alt*

O Schmerz, o Elend, so mich trifft,
Indem der Sünden Gift
Bei mir in Brust und Adern wütet:
Die Welt wird mir ein Siech- und Sterbehaus,
Der Leib muß seine Plagen
Bis zu dem Grabe mit sich tragen.
Allein die Seele fühlet den stärksten Gift,
Damit sie angestecket;
Drum, wenn der Schmerz den Leib des Todes trifft,
Wenn ihr der Kreuzkelch bitter schmecket,
So treibt er ihr ein brünstig Seufzen aus.

9 3. CHORAL

Solls ja so sein,
Daß Straf und Pein
Auf Sünde folgen müssen,
So fahr hie fort
Und schone dort
Und laß mich hie wohl büßen.

10 4. ARIE *Alt*

Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder,
Wofem es dein Wille, zerstöret darnieder!
Nur schone der Seele und mache sie rein,
Um vor dir ein heiliges Zion zu sein.

11 5. REZITATIV *Tenor*

Hier aber tut des Heilands Hand
Auch unter denen Toten Wunder,

1. CHORUS (with Choral)

O wretched man that I am! Who shall deliver me
from the body of this death?

2. RECITATIVE *Alto*

O pain, O misery, that assails me,
While the poison of sin
Rages in my breast and in my veins.
The world is my hospital and my mortuary,
The body must suffer its plagues
Right to the very grave.
Only the soul feels the strongest poison
That infected it;
Therefore, when the pain of death assails the body,
When the cup of the cross tastes bitter,
Then the soul gives forth an ardent sigh.

3. CHORALE

If it must be so
That punishment and pain
Follow upon sin,
Then come quickly
And take care of me
And let me do penance.

4. ARIA *Alto*

O that Sodom may lay waste sinful members,
As far as it is your will.
But care for the soul and purify it
That it becomes a holy Zion before you.

5. RECITATIVE *Tenor*

But here the hand of the Saviour
Does miracles even among the dead,

Scheint deine Seele gleich erstorben,
Der Leib geschwächt und ganz verdorben,
Doch wird uns Jesu Kraft bekannt:
Er weiß im geistlich Schwachen
Den Leib gesund, die Seele stark zu machen.

12 6. ARIE Tenor

Vergibt mir Jesus meine Sünden,
So wird mir Leib und Seel gesund.
Er kann die Toten lebend machen
Und zeigt sich kräftig in den Schwachen,
Er hält den längst geschlossnen Bund,
Daß wir im Glauben Hilfe finden.

13 7. CHORAL

Herr Jesu Christ, einiger Trost,
Zu dir will ich mich wenden;
Mein Herzleid ist dir wohl bewußt,
Du kannst und wirst es enden.
In deinen Willen seis gestellt,
Machs, lieber Gott, wie dirs gefällt;
Dein bin und will ich bleiben.

When your soul appears to be dead,
And your body weakened and quite perished,
Then the power of Jesus is made known to us:
He knows how to make the body healthy
And the soul strong when we are spiritually weak.

6. ARIA Tenor

Forgive me Jesus, my sins
And body and soul will become healthy.
Jesus can bring the dead to life
And shows his power in the infirm,
He keeps the ancient covenant
So that in faith we shall find help.

7. CHORALE

Lord Jesus Christ, our only comfort,
I shall turn to you;
The suffering of my heart is well known to you,
You are able and willing to end it.
In your will it will be done,
Do, dear God, as it pleases you to do;
I want only to be and to remain yours.

Was soll ich aus dir machen, Ephraim, BWV 89

14 1. ARIE Baß

Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Soll ich dich
schützen, Israel? Soll ich nicht billig ein Adama aus dir
machen und dich wie Zeboim zürchten? Aber mein Herz
ist anders Sinnes, meine Barmherzigkeit ist zu brünstig.

15 2. REZITATIV Alt

Ja, freilich sollte Gott
Ein Wort zum Urteil sprechen
Und seines Namens Spott
An seinen Feinden rächen.
Unzählbar ist die Rechnung deiner Sünden,
Und hätte Gott auch gleich Geduld,
Verwirft doch dein feindseliges Gemüte
Die angebotne Güte
Und drückt den Nächsten um die Schuld;
So muß die Rache sich entzünden.

1. ARIA Bass

How can I give you up, O Ephraim! How can I hand you over,
O Israel! How can I make you like Admah! How can I treat you
like Zeboim! My heart recoils within me, my compassion
grows warm and tender.

2. RECITATIVE Alto

Yes, freely should God
Speak in judgement
And avenge the mockery
Of his name on his enemies.
Uncountable are the number of your sins,
And though God had such patience,
Yet he would reject, because of your hostile dispositions,
Your proffered grace
And would press the neighbour for the debt;
Thus vengeance will be kindled.

16 3. ARIE *Alt*

Ein unbarmherziges Gerichte
Wird über dich gewiß ergehen.
Die Rache fängt bei denen an,
Die nicht Barmherzigkeit getan,
Und machet sie wie Sodom ganz zunichte.

17 4. REZITATIV *Soprano*

Wohlan! mein Herze legt Zorn, Zank und Zwietracht hin;
Es ist bereit, dem Nächsten zu vergeben.
Allein, wie schreckt mich mein sündenvolles Leben,
Daß ich vor Gott in Schulden bin!
Doch Jesu Blut
Macht diese Rechnung gut,
Wenn ich zu ihm, als des Gesetzes Ende,
Mich gläubig wende.

18 5. ARIE *Soprano*

Gerechter Gott, ach, rechnest du?
So werde ich zum Heil der Seelen
Die Tropfen Blut von Jesu zählen.
Ach! rechne mir die Summe zu!
Ja, weil sie niemand kann ergründen,
Bedeckt sie meine Schuld und Sünden.

19 6. CHORAL

Mir mangelt zwar sehr viel,
Doch, was ich haben will,
Ist alles mir zugute
Erlangt mit deinem Blute,
Damit ich überwinde
Tod, Teufel, Hölle und Sünde.

3. ARIA *Alto*

An unmerciful judgement
Will certainly come out against you.
Vengeance begins with the person
Who is not merciful,
Who lays himself waste like Sodom.

4. RECITATIVE *Soprano*

Hark! My heart puts aside anger, contention and discord;
It is ready to forgive my neighbour.
Only my sinful life threatens me,
That before God I am guilty!
But Jesus' blood
Settles this account,
When I turn to him in faith
As the final legislator.

5. ARIA *Soprano*

O righteous God, do you keep a reckoning?
Then I would for the salvation of my soul
Count the drops of Jesus' blood.
Oh! Count the sum to my credit!
Yes, since no one can fathom it,
It will cover my guilt and sins.

6. CHORALE

There is indeed much that I lack,
Yet, what I would like to have
Is all credited to me
And obtained with your blood.
And with it I conquer
Death, the devil, hell and sin.

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben, BWV 109

20 1. CHOR

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!

21 2. REZITATIV *Tenor*

Des Herren Hand ist ja noch nicht verkürzt,
Mir kann geholfen werden.
Ach nein, ich sinke schon zur Erden
Vor Sorge, daß sie mich zu Boden stürzt.

1. CHORUS

Lord I believe, help thou mine unbelief!

2. RECITATIVE *Tenor*

The hand of the Lord is not withheld,
I can be helped by it.
Oh no, soon I shall fall to the ground
On account of the sorrows that assail me.

Der Höchste will, sein Vaterherze bricht.
Ach nein! er hört die Sünder nicht.
Er wird, er muß dir bald zu helfen eilen,
Um deine Not zu heilen.
Ach nein, es bleibet mir um Trost sehr bange;
Ach Herr, wie lange?

23 3. ARIE Tenor

Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen,
Wie wanket mein geängstigt Herz!
Des Glauben Docht glimmt kaum hervor,
Es bricht dies fast zustoßne Rohr,
Die Furcht macht stetig neuen Schmerz

23 4. REZITATIV Alt

O fasse dich, du zweifelhafter Mut,
Weil Jesus itzt noch Wunder tut!
Die Glaubensaugen werden schauen
Das Heil des Herrn;
Scheint die Erfüllung allzufern,
So kannst du doch auf die Verheißung bauen.

24 5. ARIE Alt

Der Heiland kennet ja die Seinen,
Wenn ihre Hoffnung hilflos liegt.
Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten,
So steht er ihnen selbst zur Seite,
Damit zuletzt der Glaube siegt.

25 6. CHORAL

Wer hofft in Gott und dem vertraut,
Der wird nimmer zuschanden;
Denn wer auf diesen Felsen baut,
Ob ihm gleich geht zuhanden
Viel Unfalls hie, hab ich doch nie
Den Menschen sehen fallen,
Der sich verläßt auf Gottes Trost;
Er hilft sein' Gläubgen allen.

The Almighty desires, his father's heart breaks.
Oh no! He does not hear the sinners.
He will, he must soon hurry to help you,
To save you from your distress.
Oh no, I am very worried about my consolation,
Oh Lord, how long?

3. ARIA Tenor

How tentative is my hope,
How my anxious heart trembles!
The wick of my faith scarcely glimmers,
It breaks the bruised reeds,
The fear constantly causes new pain.

4. RECITATIVE Alto

Compose yourself, doubting courage,
While Jesus now performs miracles.
The eyes of faith will see
The holiness of the Lord;
If the fulfilment seems too far away,
You can yet build on the promise.

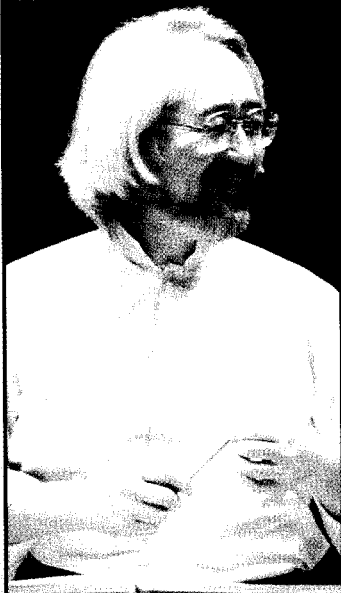
5. ARIA Alto

The Saviour knows his own
When their hope lies helpless.
When the flesh and the spirit war within them,
Then he stands by their side
And thus faith has the final victory.

6. CHORALE

Whoever believes and has faith in God,
He will never be thwarted;
The man who builds on the rock,
Though he be assailed
By many problems
Yet I have not seen him fall,
He who relies on God's consolation;
For God helps all the faithful.

Masaaki Suzuki



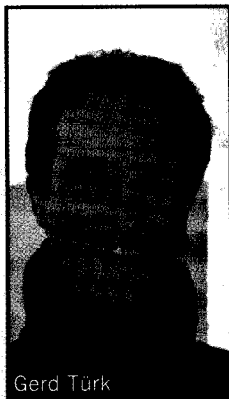
Midori Suzuki



Robin Blaze



Gerd Türk



Chiayuki Urano

